This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

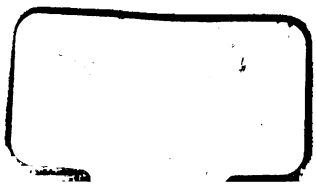
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`



NKU

(Planck)

~~973 F~~
NKU

(Planche)

~~973~~

N/K

PORTRAITS

LITTÉRAIRES.

Corbeil, typ. et stér. de Crété.

L03V

PORTRAITS

LITTÉRAIRES

PAR GUSTAVE PLANCHE

TROISIÈME ÉDITION.

I

ANDRÉ CHÉNIER.	SAINTE-BEUVE
BENJAMIN CONSTANT.	PROSPER MÉRIMÉE.
LAMARTINE. — VICTOR HUGO.	JULES SANDEAU. — PONSARD
ALFRED DE VIGNY.	CASIMIR DELAVIGNE.
L'ABBÉ PREVOST	EUGÈNE SCRIBE.

ASTOR LIBRARY
NEW-YORK

PARIS
CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
17, RUE DE LILLE, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

1853

I.

ANDRÉ CHÉNIER.

On a dit que le nom d'André Chénier était promis à la gloire, et ce mot a passé de bouche en bouche comme l'expression concise d'une idée vraie. La lecture attentive des œuvres d'André Chénier, loin de confirmer l'opinion aujourd'hui accréditée, assigne à l'auteur de *l'Aveugle* et de *la Jeune Captive* un rang glorieux et irrévocable. Bien que ses poëmes que nous connaissons soient peu nombreux, ils sont empreints d'une telle beauté, d'une si harmonieuse élégance, que l'admiration ne les abandonnera jamais. Toutefois il convient d'ajouter que cette admiration ne se transformera pas en popularité; car le talent d'André Chénier, exclusivement consacré à la pureté de la forme, n'excite aucune sympathie chez les esprits qui n'ont pas fait de la poésie une étude assidue. Les sentiments qu'il exprime sont géné-

ralement vrais; mais comme ils ne se distinguent ni par l'animation, ni par la nouveauté, comme c'est à la forme surtout qu'ils doivent leur valeur et leur charme, il n'est guère probable que la foule consente à reconnaître et à proclamer un pareil mérite; pour le comprendre, pour l'apprécier dignement, il lui faudrait se résigner à des études préliminaires. André Chénier s'adresse donc principalement aux hommes lettrés; mais l'opinion unanime de ses admirateurs voit en lui un poëte du premier ordre.

La naissance et l'éducation d'André Chénier s'accordent merveilleusement avec les œuvres qu'il nous a laissées; sa mère était grecque, d'une beauté remarquable, et d'un esprit ingénieux; son père était consul de France à Constantinople. André, troisième fils de la famille, fut amené de bonne heure en France, et resta jusqu'à l'âge de neuf ans confié aux soins d'une tante qui habitait le Languedoc. Après avoir nourri son enfance de promenades, de rêveries et de liberté, il entra au collége de Navarre, et s'y distingua bientôt par son application. A seize ans, il lisait familièrement Homère et Sophocle : il avait retrouvé par l'étude la patrie de sa mère. A vingt ans il entra comme sous-lieutenant dans le régiment d'Angoumois, en garnison à Strasbourg; mais bientôt, las de l'oisiveté, il revint à Paris pour reprendre ses études et continuer, sans maître et sans guide, la lecture

des modèles sur lesquels il voulait se former. Levé avant le jour, il n'avait d'autre ambition que de parcourir le cercle entier de la science humaine, et semblait croire qu'il ne fût pas permis d'aborder la poésie sans ce noviciat encyclopédique. Il n'avait pas mesuré ses forces : l'étude compromit sa santé; et les frères Trudaine, liés avec lui d'une étroite amitié, l'emmenèrent en Suisse pour le soustraire aux dangers d'un travail excessif. Il avait consigné les différents épisodes de ce voyage dans quelques notes confuses; mais sa famille, par une discrétion jalouse, a refusé de les publier. Pour notre part, nous regrettons de ne pas les connaître, car lors même qu'elles n'offriraient aucune ordonnance, qu'elles ne contiendraient aucune description précise des lieux parcourus par André Chénier, ce ne serait pas une raison pour les dédaigner. Il serait curieux d'étudier dans les notes confidentielles du voyageur les germes qui, plus tard, se sont épanouis en idylles, en élégies. Les œuvres que nous possédons forment tout au plus le tiers des manuscrits que l'auteur avait achevés; et peut-être le voyage en Suisse d'André Chénier a-t-il servi à préparer des œuvres ignorées. Il manquerait alors à ces notes un complément important, le poëme dont elles auraient fourni les éléments. Toutefois nous pensons que cette lecture ne serait pas sans profit, car il serait possible d'y découvrir la manière dont André Chénier envisa-

geait la nature. Il a chanté la Grèce qu'il ne connaissait que par les livres; nous voudrions savoir comment il comprenait le paysage de la Suisse, comment il associait la réalité placée sous ses yeux à la réalité qui lui était révélée par les livres. C'est pourquoi ces notes, confuses ou précises, présenteraient au lecteur un intérêt certain.

Revenu en France, André Chénier interrompit bientôt, pour la seconde fois, les études qu'il venait à peine de reprendre. Il partit pour l'Angleterre avec le comte de La Luzerne, nommé ambassadeur. A Londres, il connut l'isolement dans toute son amertume, et il nous a laissé un éloquent témoignage de sa tristesse. Il a tracé, en quelques pages d'un style négligé, mais poignant, le tableau de ses souffrances. Enfin, en 1790, à l'âge de vingt-huit ans, il revint se fixer à Paris; et sans doute il se fût voué sans relâche au culte de la poésie, s'il n'eût pensé qu'il devait à son pays autre chose que la gloire. Il abandonna sans hésitation, mais non sans regret, la langue harmonieuse qu'il avait si laborieusement étudiée, pour s'engager dans la discussion des intérêts publics. Associé à MM. de Pange, à Roucher, il combattit tour à tour les égarements de la démocratie et de la cour. Il serait aujourd'hui difficile de reconnaître et de rassembler tout ce qu'il a écrit sur la lutte et les espérances des partis. Mais l'*Avis aux Français* offre un ensemble assez développé pour nous permettre

de caractériser les vues politiques d'André Chénier. En lisant cette brochure, où respire à chaque ligne un amour sincère du bien public, il est impossible de ne pas voir que l'auteur se fie trop à l'excellence de ses sentiments, et qu'il ne s'est pas préparé par des études suffisantes à la solution des problèmes qu'il discute : il veut le bien, il espère, il appelle de ses vœux la conciliation des partis; mais il exprime confusément ses vœux et ses espérances; il marche au hasard, sans aucun plan arrêté. A chaque instant il revient sur ses pas, et il semble oublier la déduction de ses idées pour s'abandonner à des plaintes vertueuses, mais inutiles. Je ne parle pas du style de cette brochure, qui est loin d'égaler en correction les vers de l'auteur ; mais, à ne considérer que la pensée prise en elle-même, il est impossible de ne pas reconnaître que l'intention qui a dicté l'*Avis aux Français* est plus louable que l'avis lui-même, car cet avis se réduit à prêcher la paix; et si c'est là l'œuvre d'un philanthrope, assurément ce n'est pas celle d'un publiciste. La lettre adressée par Louis XVI à la Convention trois jours avant sa mort, et rédigée par André Chénier, politiquement jugée, vaut mieux que l'*Avis aux Français*, car elle est à la fois précise dans son but et dans son expression, empreinte de résignation et de dignité. Le roi condamné demande à ses juges l'appel au peuple, et il accepte la mort comme un juste châ-

timent de ses fautes, dans le cas où les nouveaux juges auxquels il se confie, réunis en assemblées primaires, ne casseraient pas la condamnation prononcée contre lui. Cette lettre demeura inutile, et il était facile de le prévoir; mais du moins elle n'était ni humiliante pour le condamné ni injurieuse pour les juges; elle exprimait noblement les seules pensées que Louis XVI pût faire entendre.

Le 7 thermidor 1794, André Chénier expiait sur l'échafaud la lettre qu'il avait rédigée pour Louis XVI.

Il est facile de surprendre les transformations laborieuses que le poëte a volontairement imposées à son talent. Dans les quelques années qu'il a pu donner au développement et à l'expression de ses pensées, il n'a rien négligé pour atteindre la perfection. La valeur très-inégale des œuvres qu'il nous a laissées doit être pour les hommes studieux un sujet d'encouragement et d'émulation; car il y a entre la pièce adressée au peintre David sur *le Serment du jeu de paume* et les élégies à Camille un intervalle immense, tel qu'il a fallu, pour le franchir, un travail opiniâtre. Envisagée sous ce point de vue, la lecture d'André Chénier est à la fois un exemple et un conseil; et lors même que l'auteur de *la Jeune captive* ne serait pas le précurseur de la nouvelle école poétique dans toutes les questions qui se rattachent à la forme proprement dite, au déplacement de la césure, à l'en-

jambement, à la richesse de la rime; lors même que ses œuvres publiées, pour la première fois en 1819, c'est-à-dire vingt-six ans après la mort de l'auteur, ne seraient pas la préface naturelle du mouvement littéraire accompli sous la restauration, il serait encore utile de les relire souvent, pour apprendre comment la volonté peut assouplir la parole et faire d'un esprit inexpérimenté un poëte consommé. Assurément le serment du jeu de paume offrait à André Chénier un thème riche en développements de toute sorte. Depuis l'émotion patriotique, depuis l'orgueil du triomphe jusqu'à l'espérance d'un avenir pacifique et glorieux, l'auteur avait à parcourir une route vivante et variée. Mais la première condition d'une pareille entreprise était d'accepter franchement le sujet et de ne pas chercher à l'esquiver. Cet épisode, si populaire et si justement admiré de la révolution française, ne pouvait se prêter aux allusions mythologiques; toutes les ruses de la diction devaient échouer contre la nature même de cet épisode, si le poëte tentait de l'encadrer dans les souvenirs de l'antiquité grecque. Cependant André Chénier, plein de la lecture des poëtes antiques, n'a pas craint de tenter ce qui, sans doute, quelques années plus tard, lui eût semblé contraire aux lois du goût et de la raison. Au lieu de célébrer le courage civil, et d'associer au simple récit d'une résistance héroïque les sentiments éveillés dans son

âme par le souvenir du serment qu'il voulait chanter, il semble s'être efforcé d'effacer la couleur de son sujet. Il parle de Délos et de Latone, d'Apollon et de Diane, comme si l'histoire n'était pas cent fois plus éloquente et plus riche en émotions que toutes ces comparaisons lointaines et laborieuses. Si le rapprochement était indiqué avec brièveté, je ne le blâmerais pas, et même j'insisterais sur l'ingénieuse opposition des deux termes que le poëte a choisis; encadré dans une multitude de rapprochements du même ordre, je ne puis l'accepter, et je déclare en toute franchise, malgré la vive admiration que je professe pour André Chénier, qu'il me paraît avoir complétement méconnu le genre d'images qui convenait au serment du jeu de paume.

Le rhythme de cette pièce échappe à toute définition : c'est un mélange singulier de mesures diverses, et ce mélange est conçu de telle sorte que l'œil et l'oreille sont à chaque instant déroutés. A proprement parler, il n'y a ni strophes, ni stances; seulement la pièce est divisée en morceaux de dix-neuf vers, et, sans les chiffres qui marquent cette division, le lecteur ne saurait où faire une pause. Mieux vaudrait assurément l'ampleur monotone de l'alexandrin que ce perpétuel changement de mesure qui ne réussit pas à se régulariser en se répétant vingt-deux fois; car l'alexandrin, malgré son uniformité apparente, peut, entre les

mains d'un poëte habile, s'assouplir et se varier. Mais dès que l'auteur tentait autre chose que le récit du serment, le sujet semblait naturellement appeler la strophe pindarique ; car jamais aucune des victoires célébrées par le lyrique Thébain, ne s'offrit sous un aspect plus digne et plus majestueux. La strophe était la forme naturelle et nécessaire qu'André Chénier devait adopter. S'il se fût arrêté à ce dernier parti, je suis sûr qu'il eût rencontré la clarté, et que toute la pièce eût été inondée d'une lumière pure et abondante. Telle qu'elle est, l'obscurité n'est pas son seul défaut, mais c'est assurément le plus évident de tous. A travers les nombreuses ambages du rhythme indéfinissable que l'auteur a choisi, l'esprit trébuche à chaque pas et ne sait où finit, où commence la pensée de l'auteur. Arrivé au deux centième vers, le lecteur n'est pas plus avancé qu'au premier ; car jusqu'à la fin de la pièce, c'est pour lui une nécessité de renoncer à comprendre complétement ce que le poëte a voulu exprimer.

Un autre défaut de cette pièce sur lequel je crois utile d'insister, d'autant plus qu'il se rencontre bien rarement dans les autres œuvres d'André Chénier, c'est l'usage ou plutôt l'abus de la périphrase. Je ne crois pas qu'il y ait dans le poëme des *Jardins* ou de *l'Imagination* une seule périphrase capable d'exciter autant d'impatience que la façon détournée, je devrais dire inintelligible, dont

André Chénier caractérise *le Jeu de paume*. Il semble que la paume n'ait pas droit de bourgeoisie dans la versification française, et qu'il soit indispensable de transformer la raquette en réseau noueux, en élastique égide. Il est curieux de voir André Chénier, le plus virgilien et souvent le plus homérique de nos poëtes, lutter en cette occasion de gaucherie et de pusillanimité avec l'abbé Delille. Lui qui se distingue habituellement par la franchise et la simplicité hardie de l'expression, il s'épuise en efforts pour déguiser sa pensée, pour envelopper d'un nuage l'objet qu'il n'ose nommer. En vérité, il faut plus que de la bonne volonté pour deviner qu'il s'agit du jeu de paume, et sans le titre de la pièce, un lecteur, même clairvoyant, serait tenté d'abandonner la partie. Il serait permis, sans injustice, de chercher parmi les jeux de la Grèce antique celui qu'André Chénier a voulu désigner.

Abstraction faite du rhythme et du langage, à ne considérer que la nature et le mouvement des pensées qui se succèdent dans cette pièce, il nous est impossible de voir dans cette œuvre rien qui se puisse comparer aux idylles ou aux élégies du même auteur. Lors même, en effet, que ces pensées seraient clairement exprimées, lors même que la périphrase serait absente et laisserait voir nettement les objets que le poëte a voulu désigner, les sentiments qu'il s'est proposé de traduire, l'émo-

tion éprouvée par le lecteur demeurerait encore assez tiède; car c'est à peine s'il est permis d'attribuer au poëte une émotion sincère. Préoccupé du soin de l'expression qu'il torture laborieusement et qu'il s'efforce de rendre singulière, il n'a guère le temps de ressentir l'enthousiasme qu'il veut chanter. Il a vu dans le serment du jeu de paume le sujet d'une ode, et, dédaignant les routes vulgaires, il a cherché dans le mélange de mesures diverses le moyen d'être majestueux : l'emphase a remplacé l'émotion.

Nous devons regretter qu'André Chénier n'ait pas employé plus souvent la forme de l'ïambe, car les quatre pièces auxquelles il a imprimé cette forme se distinguent par une grande franchise, et témoignent clairement que l'auteur maniait l'ïambe avec une entière liberté. Quoiqu'il soit possible de noter çà et là quelques mots qui ne sont pas employés dans leur sens vrai, cependant il est juste de reconnaître que ces taches n'obscurcissent pas la splendeur des pièces où l'œil les aperçoit. L'ïambe adressé aux Suisses révoltés du régiment de Châteauvieux est empreint d'une puissante ironie. Le poëte célèbre le triomphe des soldats fêtés sur la motion de Collot d'Herbois, avec une joie pleine d'emphase, et paraît d'abord prendre au sérieux la gloire des triomphateurs; il ne tiendrait qu'au lecteur de croire qu'André Chénier sympathise avec Collot d'Herbois, et voudrait se

mêler à la foule pour applaudir et féliciter les soldats du régiment de Châteauvieux. Mais tout à coup il lance le trait qu'il avait préparé; il laisse aller la corde qu'il avait tendue, et la flèche va frapper droit au cœur des triomphateurs. Il demande quand il lui sera donné de contempler un aussi beau jour; il interroge l'avenir d'une voix inquiète, et il se répond avec assurance: « Un jour égal au jour que je célèbre sera celui où je verrai Jourdan coupe-tête marcher à la tête de nos armées, et La Fayette monter à l'échafaud. » Certes, ce dernier vœu, cette dernière espérance, expriment nettement l'ironie au nom de laquelle le poëte apostrophe les triomphateurs. Peut-être André Chénier eût-il bien fait d'ajouter à cette pièce quelques nouveaux développements; peut-être la raillerie sanglante qui termine cet ïambe eût-elle acquis une valeur nouvelle, si l'auteur eût pris soin de prolonger pendant quelques vers de plus les louanges adressées aux Suisses révoltés. Mais telle qu'elle est, cette pièce répond dignement à l'intention dont elle est née. Elle est simple de pensée, hardie dans l'expression, et peut servir de modèle à tous ceux qui voudront flétrir les injustes popularités. Il y a loin du style de cet ïambe à la prose indécise et embarrassée de l'*Avis aux Français*. Autant le poëte semble gêné quand il n'a pas la rime à satisfaire, autant il paraît à l'aise quand il est forcé de compter les syllabes

de sa phrase et de croiser la rime à des intervalles déterminés. Il parle naturellement la langue des vers, et dès qu'il est libre de toute contrainte, dès qu'il tente la prose, il a l'air de bégayer un idiome étranger.

L'ïambe où il se plaint de l'oubli et de l'abandon où le laissent ses amis, et qui se termine par des paroles de résignation, est supérieur au précédent, sinon par la franchise de la pensée, du moins par la continuité des images. Les moutons promis au charnier populaire, parmi lesquels le poëte n'hésite pas à se compter, nous emportent bien loin des riantes images que l'auteur a puisées dans la lecture des poëtes païens, et qu'il sait si habilement naturaliser dans notre langue. Une fois en possession de cette comparaison, il la poursuit, et ne l'abandonne qu'après l'avoir épuisée. Grâce à l'emploi laborieux de ce procédé, sa pensée prend un corps et devient véritablement visible; puis, par une transition à peine sentie, l'auteur se demande s'il n'est pas injuste envers ceux qu'il accuse, si l'or n'eût pas été sans pouvoir sur ses geôliers, si l'oubli n'est pas la seule chance de salut qui lui reste; il fouille le passé, il interroge ses années de bonheur et de paix. N'a-t-il rien à se reprocher? n'a-t-il jamais détourné sa vue des malheureux? L'indifférence dont il se plaint n'est-elle pas un juste châtiment infligé au dédain qu'autrefois il a témoigné aux douleurs d'autrui? Cha-

cun des sentiments que j'indique est sculpté dans l'ïambe d'André Chénier avec une admirable précision. Les vœux qui servent de conclusion à cette pièce, les souhaits de bonheur et de sérénité que le poëte adresse à ses amis oublieux, respirent à la fois la tristesse et la résignation. C'est à peine si le prisonnier conserve l'espérance d'une liberté lointaine; c'est à peine s'il entrevoit la chance d'échapper à la hache qui a déjà tranché tant de têtes. Pourtant il ne maudit pas ceux qui l'abandonnent; il ne renonce pas à la vie, si amère qu'elle soit pour lui, et il leur dit de vivre dans la paix et la sécurité. Les reverra-t-il jamais? Qui le sait? Mais qu'importe? libre ou prisonnier, réservé à la mort ou promis à l'air pur des champs, le bonheur de ses anciens compagnons de joie est encore pour lui une pensée consolante. Près de quitter la terre, séparé du monde des vivants, il aurait honte de conserver dans son cœur un sentiment d'égoïsme et d'envie; seul avec ses espérances défaillantes, il n'est pas jaloux du bonheur de ceux qu'il attendait, et qui ne sont pas venus. Loin de là, il se console dans la pensée qu'ils auront encore des jours nombreux et prospères.

L'ïambe adressé aux bourreaux barbouilleurs de lois n'a pas toute la pureté de la pièce précédente. Ici les développements ne manquent pas, mais ils se pressent confusément, et les images entassées par le poëte n'ont pas toute la valeur qu'elles pour-

raient avoir, parce qu'elles manquent d'air pour se déployer librement. Cette remarque s'applique surtout à la première partie de la pièce ; car dès que le poëte entreprend de prouver que sa plume vaut une épée, sa pensée s'éclaire rapidement d'un jour abondant, et se dessine avec une grande précision. Son indignation, qui d'abord défendait aux paroles de s'ordonner, se transforme sans se calmer, et trouve moyen de s'exprimer clairement. Le moment vient même où l'entassement des images peut être appelé beauté. Quand le poëte s'écrie qu'il ne veut pas mourir sans flétrir, sans percer de ses flèches, sans pétrir dans la fange les bourreaux qui moissonnent les têtes comme les épis d'un champ, sans tracer pour la postérité des portraits qui éternisent l'infamie de ses modèles, personne ne peut songer à lui reprocher la confusion des images qu'il appelle à son secours. L'apostrophe à la Vertu qui termine cette pièce a droit d'être placée parmi les plus beaux mouvements de poésie lyrique. Dire à la Vertu : « Pleure si je meurs avant d'avoir achevé mon œuvre de vengeance, avant d'avoir châtié selon leurs mérites les bourreaux qui m'ont condamné, » n'est-ce pas l'expression sublime de l'orgueil et de la colère ? Le poëte sent toute la dignité de sa mission ; il n'hésite pas à se proclamer l'interprète de la justice, et il recommande sa vie à la justice, au nom de laquelle il parle. Dans l'exaltation qui le domine, il ne craint pas de nommer sa

mort un malheur public, et il dit à la Vertu de pleurer s'il n'a pas le temps d'achever sa tâche. Un pareil orgueil porte en lui-même son excuse, et se justifie par son évidente sincérité.

Parlerai-je des derniers vers d'André Chénier, de cet ïambe inachevé qu'il murmurait sous les verrous, et qui semble destiné à compter les minutes qui le séparent du supplice? Il y aurait plus que de la puérilité à tenter l'analyse d'un tel monologue. Cependant je ne crois pas inutile d'appeler l'attention sur la coquetterie empreinte dans cette pièce. On dirait que le poëte essaye de consoler, d'embellir ses derniers moments par la mélodie de ses plaintes; il retrouve pour ce chant funèbre une grâce athénienne. Rien de confus ou d'indécis; les paroles s'ordonnent avec une merveilleuse précision, et semblent défier le temps qui va leur échapper.

Entre les odes d'André Chénier il en est deux qui ont acquis une popularité méritée, l'ode à *Charlotte Corday* et *la Jeune Captive*. La dernière est aujourd'hui dans toutes les mémoires, et résume, pour le plus grand nombre des lecteurs, tout le talent du poëte. Sans partager cette opinion, nous pensons cependant que nulle part André Chénier n'a montré plus d'élégance et de souplesse, plus d'abondance et de pureté. L'ode a *Fanny malade* se distingue aussi par une mélancolie vraie, par une grâce toute particulière. Le sujet

de cette pièce est d'une extrême simplicité; mais le poëte a su en tirer un excellent parti. Sa maîtresse a été malade, et il chante la pâleur de sa maîtresse. Il remercie le ciel d'avoir respecté la beauté de Fanny, et il célèbre en même temps la pieuse charité qui appelle sur sa tête la bénédiction des pauvres. Souvent il l'a vue s'attendrir sur la souffrance et panser les plaies du pauvre; le ciel, en lui rendant la santé, a voulu, sans doute, récompenser sa pitié généreuse, et l'encourager dans son œuvre sainte. Le poëte se réjouit de la guérison de Fanny et va même jusqu'à trouver dans la pâleur de sa maîtresse un charme qu'il préfère à sa beauté première. Puis, par un retour imprévu sur lui-même, par un mouvement d'égoïsme bien pardonnable assurément, il lui demande de garder pour lui une part de la pitié qu'elle accorde à la pauvreté souffrante. Puisqu'elle compatit si tendrement aux douleurs qu'elle n'a pas faites, sera-t-elle moins généreuse pour les souffrances qui sont nées d'elle seule? Épuisera-t-elle sur les pauvres toute la ferveur de son âme, et ne tiendra-t-elle pas en réserve, pour celui qui l'aime et qui la bénit chaque jour, une compassion plus active et plus dévouée? Refusera-t-elle de récompenser, par une fidélité persévérante, une affection sans limites? A mon avis, la série des pensées qui se succèdent dans cette pièce est pleine de grâce et de naturel. Peut-être faut-il regretter que le rhythme adopté par André

Chénier, dans l'ode à *Fanny malade*, n'ait pas une précision suffisante; mais ce défaut, qui frappe à une seconde lecture, est à peine aperçu lorsque l'esprit parcourt pour la première fois les idées exprimées par le poëte; une sympathie rapide et involontaire ne permet pas de saisir sur-le-champ ce qu'il y a de vague et d'incomplet dans la forme que l'auteur a choisie; et si cette ode n'est pas une œuvre accomplie de tout point, il faut reconnaître cependant qu'elle mérite de sincères éloges, car elle est d'une grande vérité.

L'ode à *Charlotte Corday* respire un enthousiasme qui n'a rien de factice. On sent à chaque strophe que l'auteur, en écrivant, cède à l'irrésistible entraînement de sa pensée; qu'avant de se préoccuper de la beauté littéraire de son œuvre, il écoute la voix d'un devoir impérieux. Il ne chante pas pour chanter; pour lui, la tâche du poëte ne vient qu'après la tâche du citoyen, et grâce aux sentiments patriotiques dont il est animé, toutes les paroles qu'il adresse à Charlotte Corday ont une signification précise; la rime obéit, mais ne commande jamais. Les souvenirs de la Grèce antique viennent se fondre fort heureusement dans le portrait de l'héroïne, et se marient à l'histoire contemporaine d'une façon si naturelle, que l'esprit s'aperçoit à peine de la distance qui sépare Charlotte Corday d'Harmodius. C'est ainsi seulement qu'il est permis d'associer à l'histoire moderne les glo-

rieux épisodes de l'histoire antique; pour que les rapprochements ajoutent au relief de la pensée, il faut qu'ils se présentent d'eux-mêmes et comme attirés par un aimant irrésistible. Mais pour satisfaire à cette condition impérieuse, il est indispensable que le poëte soit familiarisé depuis longtemps avec les souvenirs qu'il évoque, qu'il ait vécu dans l'intimité des hommes dont il emprunte le nom, afin d'éclairer sa pensée. Or, ces études préliminaires sont aujourd'hui trop dédaignées, et lorsqu'il arrive aux poëtes contemporains d'associer aux événements qu'ils célèbrent le souvenir d'un épisode antique, c'est presque toujours avec une espèce d'ostentation. On dirait qu'ils ont honte de montrer ce qu'ils savent, et qu'ils craignent de ne pas retrouver l'occasion de mettre leur science en lumière. De là naît souvent une obscurité volontaire; ils prodiguent les allusions, suppriment à plaisir les idées intermédiaires, et mettent le lecteur dans la nécessité de deviner. Pas une strophe de l'ode à *Charlotte Corday* ne mérite un pareil reproche. Chénier, en parlant de la Grèce, parle encore de sa patrie; et les noms qu'il choisit, pour honorer le courage viril d'une jeune fille, arrivent sur ses lèvres sans qu'il ait besoin de feuilleter ses souvenirs. Il est permis de reprocher à quelques parties de cette pièce une tension voisine de l'emphase; la jeunesse de l'auteur explique suffisamment ce défaut, et je crois même qu'il est

difficile de célébrer le dévouement héroïque de Charlotte Corday sans mériter le même reproche qu'André Chénier. Mais lors même qu'il serait possible d'éviter l'emphase, l'ode d'André Chénier serait encore une œuvre digne d'étude; car elle concilie heureusement la personnalité de la pensée et le respect des traditions; elle est naturelle avec un air antique.

Louer *la Jeune Captive* est une tâche qui paraîtra sans doute bien inutile aux admirateurs d'André Chénier. Les sentiments exprimés par mademoiselle de Coigny sont si vrais, et se succèdent dans un ordre si logique; les images qui servent de vêtement aux pensées de la jeune captive ont tant de grâce et de pureté, qu'il semble superflu d'appeler l'attention sur cet ensemble harmonieux; cependant je crois devoir signaler dans cette ode si justement populaire un mérite qui jusqu'ici a passé inaperçu. Le germe de cette pièce, qui défie la louange et qui échappe à toute analyse, tant le poëte s'est identifié avec son personnage, se trouve dans une élégie de Tibulle; mais quel autre qu'André Chénier aurait su tirer de ce germe la moisson dorée qui s'appelle *la Jeune Captive?* Avec deux vers de Tibulle, André Chénier a composé une œuvre dont personne ne voudra ni ne pourra contester l'originalité. C'est là, si je ne m'abuse, un des secrets du génie. Dérober ainsi que l'a fait l'interprète mélodieux de

mademoiselle de Coigny, ce n'est pas commettre un plagiat ni se parer d'une richesse étrangère, c'est conquérir, et légitimer sa conquête en la fécondant. Je ne crois pas qu'il y ait dans notre langue un morceau d'une mélancolie plus touchante, d'une chasteté plus gracieuse que *la Jeune Captive*, et pourtant le germe de cette ode est contenu dans deux vers de Tibulle. Mais la lecture de l'élégie latine, loin de diminuer mon admiration pour André Chénier, ajoute encore à ma sympathie pour ce génie heureux et privilégié; car s'il m'est impossible de méconnaître dans Tibulle l'origine de l'ode française, je suis forcé en même temps d'avouer qu'il y a entre l'élégie latine et l'ode française un immense intervalle, et qu'il fallait, pour le combler, une pénétration et une puissance singulières. Envisagée sous ce point de vue, *la Jeune Captive* mérite une étude sérieuse; car il ne faut pas admirer seulement la grâce qui respire dans toutes les strophes de cette pièce, mais bien aussi l'habileté persévérante avec laquelle André Chénier a su développer l'idée à peine indiquée par Tibulle. La comparaison attentive de l'idée première et de l'œuvre n'entame pas d'une ligne la valeur de l'ode française, et peut servir à montrer comment les génies originaux comprennent la lecture des poëtes antiques, comment ils choisissent et métamorphosent la substance dont ils se nourrissent, comment ils enca-

drent une parole oubliée dans leurs impressions personnelles, et trouvent dans le rajeunissement du passé un caractère indépendant et nouveau.

Les épîtres d'André Chénier inspirent le même regret que ses ïambes ; les quatre que nous connaissons, et qui sans doute ne sont pas les seules qu'il ait écrites, ont toutes les qualités du genre, et concilient, avec une heureuse variété, les épanchements familiers et les retours vers le passé, que le poëte ne perd jamais de vue. La première, adressée à MM. Lebrun et de Brazais, offre un touchant éloge de l'amitié. Quoique plusieurs morceaux de cette épître rappellent par la forme les maîtres chéris d'André Chénier, la pièce entière est empreinte d'une sensibilité vraie, et le thème choisi par l'auteur pourra paraître nouveau à bien des lecteurs ; car André Chénier ne se borne pas à célébrer les charmes de l'amitié, il insiste avec une conviction éloquente sur les relations étroites du cœur et de l'intelligence, sur la nécessité d'aimer pour comprendre. L'amitié, telle qu'il la conçoit, telle qu'il la célèbre, n'est pas seulement une consolation pour la tristesse, mais une leçon indispensable. Non-seulement les affections rendent la vie plus douce, mais il n'y a pas de poésie possible pour l'homme qui vit sans amis. Celui qui vit seul, qui renferme toutes ses pensées dans le cercle étroit de sa destinée individuelle, ne prendra jamais rang parmi les poëtes

du premier ordre. Quoi qu'il fasse, quoi qu'il étudie, les paroles lui manqueront lorsqu'il voudra peindre les sentiments qu'il n'a pas éprouvés. Il aura beau graver dans sa mémoire les vers consacrés à l'expression de l'amité, il n'atteindra jamais à la véritable éloquence ; toutes les fois qu'il voudra parler d'après sa mémoire, le lecteur devinera que l'homme qui lui parle n'a jamais eu d'amis. Le thème choisi par André Chénier nous offre donc l'amitié sous une face toute nouvelle, et peut se résumer en un conseil très-significatif : se dévouer pour peindre le dévouement. Ce précepte poétique est aujourd'hui généralement méconnu. La plupart des écrivains, prosateurs ou poëtes, qui célèbrent le dévouement, consultent les livres au lieu de consulter leurs souvenirs personnels. Non-seulement leur vie est mauvaise, mais les œuvres qu'ils produisent sont nécessairement incomplètes ; le conseil d'André Chénier arrive à propos pour leur montrer qu'ils ont tenté l'impossible, et que la première condition de la véritable éloquence est la sincérité. Parler de l'amitié et vivre seul avec soi-même, c'est décrire une terre inconnue, c'est bégayer au hasard un idiome ignoré. Lors même que l'épître adressée à MM. Lebrun et Brazais ne se distinguerait pas par une rare éloquence, il serait encore sage d'en recommander la lecture aux hommes qui pratiquent la poésie.

L'épître suivante, où André Chénier raconte sa répugnance pour la satire, peut passer à bon droit pour une satire excellente. Il paraît que, dans les dernières années du XVIIIe siècle, comme au temps où nous vivons, les salons étaient peuplés de vanités impatientes, et qu'alors comme aujourd'hui, nombre de poëtes croyaient leur journée perdue s'ils n'avaient recueilli, entre le lever et le coucher du soleil, les applaudissements d'un auditoire dévoué. Alors comme aujourd'hui, au lieu de consacrer à l'achèvement d'une œuvre longtemps méditée des veilles laborieuses, au lieu de ne solliciter les suffrages qu'après les avoir mérités par leur persévérance, les hommes qui prétendaient vivre pour la gloire ne travaillaient en réalité que pour la vogue. A toute heure de la journée ils étaient prêts à réciter leurs vers pour être applaudis. André Chénier, tout en refusant de traiter la satire, ne peut taire cependant les nombreuses sollicitations qu'il a eu à subir, et il excuse de son mieux la lenteur volontaire, l'apparente stérilité de son imagination. Il n'improvise pas pour le plaisir des salons oisifs ; il n'écrit qu'à son heure, et il ne poursuit pas toujours la même pensée. Il commence à la fois et il mène de front plusieurs compositions. A l'exemple du statuaire qui ébauche dans la même journée un athlète et un dieu, qui taille tour à tour dans le marbre le front de Jupiter et la jambe d'Ajax, il va d'un poëme à un

autre, d'une ode à une idylle, et songe à se contenter avant d'espérer les applaudissements. Peut-être ferait-il mieux de concentrer toutes ses facultés sur une œuvre unique, et de ne pas quitter le poëme commencé avant de l'avoir achevé. Mais quoi ! il n'a pas toujours pour cette première ébauche la même sympathie, la même ferveur. Il se défie de ses forces, et il n'essaye pas de ramener, par une volonté violente, son esprit, emporté en d'autres régions. Que d'autres achèvent en une semaine des poëmes qui seront oubliés le lendemain du jour où ils auront été applaudis ; il ne partage ni leur impatience, ni leur avide vanité. Il ne lira rien avant d'avoir donné à sa pensée la forme désirée, avant d'avoir dit ce qu'il veut dire. Il attendra la gloire et se passera de la vogue. Cette profession de foi n'est pas seulement un acte de modestie ; car, en présentant son apologie, André Chénier instruit le procès des poëtes qu'il n'imite pas, et chacune des excuses qu'il invoque en sa faveur est un grief articulé contre les improvisateurs de son temps et du nôtre. J'ai donc eu raison de voir dans cette épître une satire excellente.

L'épître adressée à M. de Pange, sans mériter la même attention que les deux précédentes, offre cependant une lecture pleine d'intérêt. Le sujet n'est pas neuf, mais l'auteur a su le rajeunir, et c'est précisément ce rajeunissement que j'admire. Il chante le bonheur de l'étude et le bonheur de

l'amour, et certes il n'est guère possible de choisir une idée plus vieille. Mais il parle de ses livres et de sa maîtresse avec tant d'élégance et de pureté, il trouve pour les antiques doctrines et pour les yeux de son amie des couleurs si belles et si harmonieuses, que l'idée paraît nouvelle et vous charme comme un spectacle inattendu. En quoi consiste la beauté de cette épître? Comment l'auteur a-t-il renouvelé une pensée qui a traversé toutes les langues, qui appartient à tout le monde, et qui semble défier la poésie par sa vulgarité? Il serait vraiment bien difficile de le dire. Mais, à mon avis, rien ne marque mieux que cette épître la ligne qui sépare le vers de la prose; car chacun des sentiments exprimés dans cette pièce emprunte à la versification la meilleure partie de sa valeur. Dérangez les mots, et chacun de ces sentiments deviendra trivial; lisez les vers d'André Chénier, et vous avez devant vous un tableau complet. Si la doctrine qui veut estimer les vers en les décomposant, et qui prend la prose comme terme suprême de comparaison, avait besoin d'une réfutation, si les esprits les plus étrangers à l'étude de la poésie ne trouvaient pas dans la lecture des vers un plaisir incontesté, l'épître à M. de Pange démontrerait victorieusement la différence qui sépare le vers de la prose. Il n'y a pas, dans toute l'histoire de notre langue, un poëte plus concis qu'André Chénier; personne ne se complaît moins

que lui dans l'éclat et le nombre des mots; comment donc expliquer le charme de cette épître? Par le choix sévère des expressions, par l'ordonnance heureuse des images. Il y a dans la forme du vers une vertu singulière, que la critique française du dernier siècle semble avoir complétement méconnue, qui condense la pensée et lui rend à peu près le même service que la trempe au fer rouge qu'elle convertit en acier. De même que certaines figures conviennent au marbre, tandis que d'autres conviennent à la toile, il y a certaines pensées qui, exprimées en prose, demeurent à peu près sans valeur, et qui, resserrées dans le moule du vers, étreintes par la rime, acquièrent une beauté, une précision inattendues. C'est surtout dans les maîtres du premier ordre qu'il faut chercher la démonstration de cette vérité; or, je ne crois pas qu'un seul poëte de notre langue, pas même l'auteur d'*Athalie*, connaisse les ruses et les ressources de la versification française mieux qu'André Chénier.

D'après les fragments que nous avons, il est difficile de conjecturer ce qu'auraient été le poëme d'*Hermès* et l'*Art d'aimer*. Nous savons seulement qu'André Chénier se proposait de refaire l'œuvre de Lucrèce en empruntant le secours de la science moderne. Malgré le talent du poëte français, malgré la souplesse de son langage et son ardeur pour l'étude, il est permis de douter que cette entre-

prise eût été couronnée de succès; car les récentes divisions de la science, en soumettant à une analyse plus rigoureuse les différents phénomènes de la nature, ont singulièrement compliqué la tâche d'un nouveau Lucrèce. Quant à l'*Art d'aimer*, c'eût été probablement pour André Chénier l'occasion d'une lutte victorieuse avec Ovide. Le poëme de l'*Invention*, qui nous est parvenu tout entier, offre l'alliance heureuse de l'imagination et de la raison. Rarement est-il arrivé à la langue française de parler plus nettement et en termes plus coloriés des devoirs de la poésie. Chacune des idées exprimées par André Chénier a le double mérite d'être vraie, d'être applicable, et de se présenter sous une forme vivante. Parfois la déduction de la pensée est brusquement interrompue par un élan du poëte vers l'avenir glorieux qu'il a rêvé; mais il n'y a pas une de ces interruptions qui ne tourne au profit du lecteur, car l'auteur descend des cimes de son ambitieuse espérance, plus libre, plus sûr de sa pensée, plus habile à traduire ce qu'il veut, à formuler les lois qu'il a découvertes en feuilletant studieusement les monuments de l'art antique. Malgré sa prédilection avouée pour la poésie grecque, il s'en faut de beaucoup qu'il circonscrive les devoirs de l'imagination moderne dans l'imitation de Sophocle et d'Homère. Loin de là; personne n'a jamais distingué l'invention et l'imitation plus franchement qu'André Chénier; personne n'a senti

plus vivement en quoi la liberté diffère de la servitude. Pour marquer comment il comprend l'étude d'Homère et de Virgile, il affirme qu'Homère et Virgile, s'ils fussent nés de nos jours, n'auraient écrit ni l'*Iliade*, ni l'*Énéide*. La seule manière de marcher sur leurs traces, de lutter avec eux, est donc de faire ce qu'ils auraient fait, en s'inspirant du génie qui anime leurs ouvrages. Certes un pareil conseil n'a rien de commun avec l'enseignement universitaire, car il ouvre une large voie à toutes les tentatives de l'intelligence, et les déclare d'avance légitimes, pourvu qu'elles demeurent fidèles aux lois éternelles de la beauté.

Entre les idylles d'André Chénier, il en est trois qui méritent une égale admiration, le *Mendiant*, la *Liberté* et l'*Aveugle*. Le charme de ces trois pièces est si étroitement uni à l'élégance continue de l'expression, que l'analyse, en essayant de les faire comprendre, s'exposerait à les obscurcir. Cette remarque s'applique surtout au *Mendiant* et à l'*Aveugle*. Quant au dialogue sur la *Liberté*, outre le mérite d'expression qui le caractérise aussi bien que les deux autres pièces, il possède un mérite moins évident au premier aspect, mais, à mon avis, beaucoup plus précieux, je veux parler de l'enchaînement des idées. Le dialogue des deux bergers se compose de phrases courtes et vives; mais chacune de ces phrases porte coup. Le poëte a trouvé moyen de rajeunir l'éternelle opposition

de l'espérance dans la liberté, et du désespoir dans la servitude. Il a montré, avec une délicatesse ingénieuse, comment la souffrance engendre l'injustice, combien la générosité est facile au bonheur. Il n'y a pas une des reparties placées dans la bouche du berger esclave ou du berger libre qui ne renferme une leçon pleine de sagesse. L'idylle ainsi comprise, malgré la distance qui sépare la vie pastorale de la vie moderne, n'a rien de factice ni de puéril; car les pensées exprimées par le poëte s'adressent à tous les âges de la biographie humaine. De la région sereine où il s'est placé, il domine toutes les passions, tous les intérêts de la vie actuelle; et, tout entiers au plaisir de l'écouter, c'est à peine si nous prenons la peine de demander le nom des interlocuteurs qu'il a choisis pour interprètes. Les idylles du *Mendiant* et de l'*Aveugle* sont appelées à un succès plus général que l'idylle de la *Liberté*. Jamais notre langue ne s'est montrée plus mélodieuse et plus riche que dans les périodes qu'André Chénier prête à Homère. Cependant je crois que l'idylle sur la *Liberté* révèle chez le poëte une plus grande maturité de pensée.

Les élégies consacrées aux joies et aux souffrances de l'amour semblent dérobées tantôt à Properce, plus souvent encore à Tibulle. A parler franchement, l'amour, tel que nous le comprenons aujourd'hui, tel que nous le voyons, non-seulement dans les romans et au théâtre, mais dans la vie

réelle, paraît à peine dans les élégies d'André Chénier. Le poëte admire et célèbre la beauté de sa maîtresse; il lui arrive de redouter l'infidélité, de pleurer l'absence ; mais ses doutes sont les doutes de l'orgueil, et ses pleurs ne s'adressent qu'au plaisir. Rien chez lui ne témoigne l'exaltation et le dévouement qui semblent inséparables de l'amour. Cette manière de comprendre les femmes appartient précisément à l'élégie latine. Properce et Tibulle ne voient dans leurs maîtresses que le plaisir et la beauté; le dévouement et l'abnégation n'entrent pour rien dans les joies ou dans les souffrances qu'ils expriment. Mais ce qui était naturel et nécessaire sous l'empire du polythéisme nous semble singulier chez un poëte né dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. A cette époque, il est vrai, le sentiment religieux était peu développé ; le scepticisme, qui avait envahi la société française, ne permettait guère à la passion de s'élever jusqu'à l'extase. Aussi n'est-ce pas l'absence du sentiment religieux qui nous étonne dans les élégies d'André Chénier, mais bien la sincérité de son paganisme. Jamais il ne lui arrive d'associer l'idée de sa maîtresse à l'idée d'une vie future : cet oubli s'explique naturellement par le milieu où vivait le poëte. Mais jamais, non plus, il ne raille les croyances qu'il ne partage pas ; et, par cette modération, il se détache de son siècle. Il chante la beauté de sa maîtresse et le plaisir qu'il goûte

dans ses bras; mais il parle du plaisir et de la beauté comme un païen, et son vers respire une admiration si sincère, une joie si naïve, que son amour, si incomplet qu'il soit, a quelque chose de sérieux. La jeunesse d'André Chénier ne suffit pas à expliquer le caractère païen de ses élégies; car, de vingt à trente ans, il avait eu sans doute l'occasion de connaître l'amour autrement que par le plaisir. Je crois plutôt que sa prédilection pour l'art antique transformait à son insu les impressions qu'il avait éprouvées. Il ne trouvait ni dans Properce ni dans Tibulle l'expression de l'amour sincère; et, par respect pour ses modèles, il se bornait à chanter le plaisir. Mais cette soumission touchait à son terme. Maître absolu de la langue qu'il avait étudiée avec une patience monastique, André Chénier, s'il eût vécu plus longtemps, aurait trouvé pour l'amour une expression supérieure à l'expression païenne. Cependant ses élégies, telles qu'elles sont, vouées tout entières au plaisir et à la beauté, sont un excellent sujet d'étude, car elles offrent aux poëtes de notre temps le modèle accompli de la précision dans l'abondance.

1838.

II.

L'ABBÉ PRÉVOST.

De tous les ouvrages de Prévost, un seul est demeuré en possession de la sympathie publique, *Manon Lescaut*, et c'est le seul en effet qui ait mérité de survivre. Il y a dans ce livre un charme puissant qui ne relève précisément ni de l'invention, ni du style; car l'invention et le style de *Manon Lescaut* sont loin de pouvoir défier les reproches; mais qui s'explique très-bien par la force même de la vérité. Les sentiments qui animent ce livre, et qui circulent dans chaque page comme une séve généreuse, ne sont pas toujours choisis avec un goût très-sévère, et souvent même choquent la délicatesse des esprits les plus indulgents. Mais chacun de ces sentiments est tellement pris sur le fait, et dessiné avec une franchise si évidente, qu'il est impossible de s'arrêter à moitié chemin dès qu'on a commencé la lecture de *Manon Lescaut;* chose étonnante, et qui marque

bien la valeur de ce livre! Quoique le style de *Manon Lescaut* laisse beaucoup à désirer, il faut avoir lu plusieurs fois cette histoire touchante pour apercevoir les taches qui la déparent. C'est là sans doute un mérite singulier, qui ne réduit pas la critique au silence, qui ne lui défend pas de juger en toute liberté le chef-d'œuvre de Prévost, mais qui l'affermit dans son respect pour la vérité humaine des créations littéraires. Bien des livres empreints d'un talent d'écrivain très-supérieur à celui de Prévost seront oubliés avant dix ans, et dans cent ans comme aujourd'hui *Manon Lescaut* sera relue avec une vive sympathie par tous ceux qui se plaisent à étudier le jeu des passions humaines. Le maniement le plus habile du langage est impuissant à protéger contre le dédain et l'indifférence les œuvres qui cherchent la pensée dans le choc des mots au lieu de ciseler les mots selon les formes de la pensée; les œuvres telles que *Manon Lescaut*, revêtues du sceau de la vérité, jouissent d'une longue popularité parmi les classes lettrées et illettrées, malgré la vulgarité de plusieurs détails, malgré l'incorrection du langage; et cette popularité n'a rien d'illégitime, car elle repose sur le fondement même de toute poésie, sur l'analyse et la peinture des passions humaines. Les caprices de la mode ne peuvent rien sur de telles œuvres; le culte exclusif du moyen âge peut succéder au goût de l'antiquité grecque sans discréditer la valeur de

ces simples récits. Écrite avec une pureté constante, l'histoire de Manon Lescaut prendrait place parmi les plus précieux monuments de l'imagination française. Malgré les taches qu'une attention sévère ne manque pas d'y découvrir, elle doit être proposée comme sujet d'étude à tous ceux qui ont l'ambition de connaître et de retracer les joies et les angoisses du cœur.

Pour ceux qui ont pris la peine de feuilleter la biographie de Prévost, il n'est pas étonnant que *Manon Lescaut* ait seule conservé la popularité qui accueillit autrefois *Cleveland, le Doyen de Killerine, les Mémoires d'un homme de qualité*, et tant d'autres ouvrages dont le nom n'est aujourd'hui présent qu'à la mémoire des bibliographes. L'histoire de Guillaume le Conquérant est très-justement oubliée, et malgré l'intérêt qui règne dans *Cleveland*, dans *le Doyen de Killerine*, on ne peut se dissimuler que la lenteur de ces deux récits s'accorde mal avec l'impatience des lecteurs de notre temps. Si quelque chose a droit d'exciter notre étonnement, c'est que Prévost ait laissé un chef-d'œuvre; car les agitations innombrables de sa vie semblaient le condamner à ne produire que des ouvrages vulgaires et dignes d'un prompt oubli. Né dans les dernières années du XVII siècle, et mort en 1763, à l'âge de soixante-six ans, c'est à peine s'il a eu un jour de repos et de sécurité. Il n'a subi aucune persécution éclatante,

son nom ne se trouve mêlé à aucun événement historique ; mais la mobilité de ses goûts, l'ardeur de ses passions ne lui ont pas permis de suivre avec profit les diverses professions qu'il a tour à tour embrassées, et, malgré le nombre prodigieux de ses ouvrages, il n'a jamais connu le loisir. Il a passé deux fois de l'armée à l'Église et de l'Église à l'armée ; il a prêché avec succès, est entré dans l'ordre des bénédictins, a écrit, malgré la tournure romanesque de son imagination, un volume entier de la *Gallia Christiana*, un volume dont la composition effrayerait aujourd'hui bien des hommes qui se donnent pour érudits, pour laborieux ; plus tard, l'amour de l'indépendance l'a forcé de fuir en Hollande, et, par respect pour les vœux qu'il avait prononcés, il a refusé d'épouser une femme jeune et belle, attachée à lui par les liens de la reconnaissance, mais qui n'était pas de la même communion que lui.

De retour dans sa patrie, après un exil de plusieurs années, il a traduit ou abrégé, pour subvenir aux besoins de chaque jour, les romans de Richardson, l'*Histoire, de Cicéron* de Middleton ; il a mis en ordre des collections de voyages. Eût-il été capable de concevoir le plan d'un roman ou d'une comédie dans les proportions adoptées par les maîtres les plus habiles, il n'eût jamais trouvé le temps de mûrir par la méditation le germe déposé dans sa pensée par les passions qui

l'avaient agité, par les ridicules qu'il avait sous les yeux. Toute sa vie s'est consumée dans un labeur ingrat; il s'est toujours pris pour un ouvrier, et s'il lui est arrivé de faire œuvre d'artiste, ç'a été comme à son insu et presque par hasard. Il n'a jamais espéré ni souhaité les suffrages de la postérité; et sans doute, en achevant *Manon Lescaut*, il ne prévoyait pas la destinée littéraire de ce touchant récit. L'exercice de son imagination était pour lui un plaisir complet que ne pouvaient troubler ni les objections de la critique, ni les rigueurs de la fortune. Avant de songer à contenter le public, il jouissait de son œuvre comme il eût joui de l'œuvre d'autrui. Habitué à tracer les premières pages de chacun de ses récits, sans savoir comment il le poursuivrait, encore moins comment il dénouerait l'action qu'il se proposait de nouer, il se laissait attendrir par le sort de ses héros et trouvait en lui-même le plus bienveillant des lecteurs. Il est impossible, sans doute, en suivant une pareille méthode, de construire une œuvre logique, dont toutes les parties soient unies entre elles par une mutuelle dépendance; car l'écrivain qui ne prévoit pas ce qu'il va dire, qui trace le caractère de ses héros sans savoir le rôle qu'il leur assignera, s'impose l'improvisation comme une nécessité, et, quelle que soit la richesse de ses facultés, se soumet à toutes les chances de l'improvisation; quoi qu'il fasse, il ne peut

échapper à l'emploi des moyens vulgaires. Pour triompher des difficultés qui se multiplient sous ses pas, il est forcé de pousser la tragédie jusqu'au mélodrame, de violer la vraisemblance, de substituer souvent les aventures au développement des caractères. Mais parfois aussi son imprévoyance donne à son œuvre une fraîcheur, une vivacité singulières. Comme son œuvre est pour lui-même une perpétuelle nouveauté, comme il n'a pas eu le temps de prendre en dégoût le développement de sa pensée, de discuter, de mettre en doute la valeur des scènes qu'il raconte, s'il est richement doué, il apporte dans toutes les parties de son récit une ardeur continue qui manque souvent à la prévoyance. Il s'émeut, il s'amuse, et son esprit gagne en vivacité ce qu'il perd en logique et en précision.

Les trois personnages principaux du chef-d'œuvre de Prévost sont dessinés avec une vérité frappante. Les esprits les plus sévères ne peuvent nier la vie qui anime ces trois figures. Manon, le chevalier Desgrieux et Tiberge, méritent une admiration d'autant plus grande, qu'ils excitent notre sympathie sans le secours de la nouveauté. C'est là, certainement, un mérite bien rare parmi les poëtes et les romanciers de nos jours. Il est plus facile de provoquer l'étonnement par la singularité des personnages et des incidents, que de produire sur la scène des personnages d'une vérité vulgaire et

d'enchaîner notre attention par une action simple et facile à prévoir. Prévost n'a pas craint de se décider pour ce dernier parti, et nous devons dire que, dans le cours de son récit, il est demeuré presque toujours fidèle à son dessein. Le caractère de Manon Lescaut ferait honneur au poëte le plus savant et le plus habile. Prévost n'essaye pas une seule fois de cacher les souillures et l'avilissement de ce personnage; il se fie à la seule puissance de la vérité pour triompher des répugnances que Manon ne manquera pas de soulever, et il a raison; car Manon, malgré ses nombreuses souillures, ne laisse pas languir l'intérêt un seul instant. Il lui arrive d'exciter la colère; mais au moment même où elle appelle sur sa conduite le mépris de tous les cœurs généreux, la colère fait place à la compassion, et le lecteur poursuit, sans se lasser, cette douloureuse lecture. Il n'entre pas dans ma pensée de comparer le personnage de Manon aux figures idéales de Juliette, d'Ophélie, et de Desdémone; Manon, malgré la sincérité de sa tendresse, malgré la profondeur de ses souffrances, ne peut lutter avec l'élévation et la pureté de ces poétiques héroïnes; mais je crois qu'il serait difficile, sinon impossible, de construire avec le désordre et la débauche un personnage plus animé, plus poétique, plus digne de sympathie, que Manon. Il y a dans cette adorable fille, que je ne prétends pas justifier, un fonds de tendresse vraiment inépuisable. Au

milieu de ses déréglements, elle ne passe pas un seul jour sans éprouver le besoin d'aimer et d'être aimée; et c'est à cette soif inapaisable d'affection qu'il faut rapporter l'intérêt qu'elle nous inspire.

L'inconstance peut-elle se concilier avec une affection vraie? La majorité des lecteurs se prononcera, je n'en doute pas, pour la négative, et, pour ma part, je n'entreprendrai pas de justifier Manon. Je n'invoquerai pas même en sa faveur la distinction établie depuis longtemps entre l'inconstance et l'infidélité. Que Manon soit infidèle ou inconstante, peu importe. Que dans les bras des hommes qui l'achètent elle conserve le souvenir du chevalier Desgrieux, ou qu'elle oublie l'amour dans la débauche, elle s'avilit, elle se dégrade, et ne peut se réhabiliter que par le repentir. Mais Manon, avilie et dégradée, avant de se réhabiliter par le repentir, mérite notre compassion par les douleurs qui châtient chacune de ses fautes. Sans doute elle n'a, pour abandonner l'homme qu'elle aime, aucune raison que le cœur puisse avouer; mais, dès qu'elle l'a quitté, elle est si cruellement et si promptement punie; dès qu'elle a fui le bonheur pour chercher le plaisir, elle est si confuse et si désespérée de son égarement, qu'elle désarme les juges les plus sévères. Pour échapper à la pauvreté, elle se couvre de boue; mais chacune des souffrances qui lui sont infligées, en lui montrant tout le prix du bonheur qu'elle a quitté, toute la profondeur

de l'abîme où elle est descendue, prépare sa régénération et accroît sa valeur poétique. D'ailleurs il se rencontre parmi les femmes qui se livrent pour le seul plaisir de se livrer, qui ne peuvent expliquer leur abandon par aucune vue intéressée, des caractères qui rappellent celui de Manon. Elles ne s'avilissent pas comme elle, mais elles trompent l'homme qu'elles aiment, comme si l'inquiétude et la douleur ajoutaient une saveur nouvelle au bonheur qu'elles espèrent retrouver. Condamnées par leur nature à une perpétuelle mobilité, elles prennent en dégoût la joie la plus pure, dès que cette joie est uniforme; elles obéissent au premier caprice qui les aiguillonne, pour rompre la monotonie de leur bonheur. Elles vont au-devant des aventures, non dans l'espérance d'une condition meilleure, mais dans l'unique dessein de varier leur vie, comme s'il n'y avait pour le cœur aucune dignité dans le repos. Que les moralistes s'élèvent contre l'inconstance désintéressée; quant à nous, sans essayer de la justifier, nous la posons comme un fait, et nous en concluons que Manon, malgré le caractère flétrissant qui s'attache à son infidélité, peut continuer d'aimer sincèrement le chevalier Desgrieux, même après qu'elle l'a quitté.

S'il était possible de révoquer en doute la vérité du fait que nous affirmons, si des observations nombreuses ne venaient à l'appui de notre témoignage, la sincérité du repentir de Manon, chaque fois

qu'elle revient à son amant, nous autoriserait à maintenir notre conclusion. Ce qui prouve, à notre avis, qu'elle a pour le chevalier Desgrieux une affection réelle après comme avant son infidélité, c'est qu'elle n'essaye pas de jeter un voile sur sa faute, c'est qu'elle ne dit pas une parole pour détourner le mépris. Elle s'accuse elle-même avec une entière franchise, et se proclame indigne de l'homme qu'elle a quitté. Elle ne cherche pas à décorer du titre de passion l'odieux marché qu'elle a signé de son déshonneur; elle se donne hardiment pour ce qu'elle est, pour une courtisane. Mais à l'heure même où elle s'avoue coupable et dégradée, où elle encourage le mépris, elle demande grâce avec une complète sécurité. Elle a pour le chevalier Desgrieux une passion si vraie, si ardente, qui se révèle par des signes si évidents, qu'elle ne doute pas un seul instant de son pardon. La sécurité de Manon, après chacune de ses fautes, est, à nos yeux, un des traits les plus remarquables de son caractère. Si la société au milieu de laquelle nous vivons ne peut, sous peine de perpétuer le désordre, accorder à toutes les femmes infidèles l'indulgence que Manon réclame pour ses fautes, les cœurs passionnés, qui ne sont dans la société qu'une exception, se montrent moins sévères et se laissent désarmer par la franchise. Le mensonge est, en effet, plus digne de mépris que l'infidélité; c'est ce que Manon comprend admirablement. Quand elle revient près du

chevalier Desgrieux après ses honteuses équipées, elle insiste sur l'aveu de sa faute comme sur une preuve d'estime. Elle espère, elle implore l'affection de son amant, mais elle ne veut pas la surprendre, et c'est précisément à sa franchise qu'elle doit son triomphe. En voyant la sévérité avec laquelle Manon flétrit le désordre de sa vie, le chevalier n'a pas le courage de repousser sa maîtresse infidèle. Si elle tentait de se justifier, il se ferait un devoir de lui résister; mais, une fois son orgueil mis à l'aise par l'humilité de la suppliante, il n'écoute plus que son cœur, et Manon a gagné sa cause. Je pense donc que le caractère de cette fille, si adorable et si singulière, mérite d'être étudié comme un modèle de vérité. Quels que soient ses égarements, elle ne manque jamais de fléchir notre colère par sa tendresse et son ingénuité.

La crédulité du chevalier Desgrieux n'a rien qui doive nous étonner, si nous songeons à l'âge du héros. Comme il aime pour la première fois, comme il n'a jamais été trompé, sa confiance est très-naturelle. S'il avait dix ans de plus, il est probable qu'il se défierait d'une femme si facilement conquise; et, quoique la pratique de la vie aboutisse généralement à cette conclusion, il n'aurait peut-être pas raison d'estimer sa conquête selon la durée de la défense. Mais à vingt ans un homme qui aime, qui se sent aimé, accepte son bonheur sans le discuter, et ne perd pas son temps à prévoir

ce que l'avenir lui réserve de douleur ou de joie. Cette confiance illimitée est assurément un des plus grands charmes du premier amour; c'est à cette confiance qu'il faut rapporter la sérénité des âmes qui n'ont connu dans toute leur vie qu'un seul amour, et dont l'espérance n'a pas été déçue. Mais je n'en conclus pas que tous les hommes qui aiment pour la seconde fois soient condamnés à la défiance. Malgré la sévérité des leçons de l'expérience, chaque fois que le cœur se passionne, il retombe sans peine dans son premier aveuglement. Aussi ne suis-je pas étonné que le chevalier Desgrieux, même après avoir été trompé, persévère dans sa crédulité. Le bonheur est pour lui un besoin plus impérieux que la clairvoyance, et s'il se croyait obligé d'épier toutes les démarches de Manon, il n'y aurait plus pour lui de bonheur possible. Goldsmith a dit quelque part : « Une femme qu'il faut garder ne mérite pas qu'on la garde. » Cette pensée me semble pleine de justesse, et peut servir à expliquer la conduite du chevalier Desgrieux. Quand il sait ce que valent les serments de Manon, quand une cruelle expérience lui a révélé toute la mobilité de sa maîtresse, il peut, sans manquer à la vérité, continuer de se confier en elle; car dès qu'il se résoudrait à l'épier, il se résoudrait en même temps à ne plus l'aimer, et il a besoin de l'aimer pour être heureux. Que sa crédulité amène le sourire sur les lèvres des hommes qui se croient supérieurs au

danger parce qu'ils se sont réfugiés dans la solitude, qui se font de l'égoïsme un bouclier contre la perfidie, je le veux bien; mais j'ai la certitude que tous les cœurs qui ne conçoivent pas la vie sans affection se rangeront à mon avis, et trouveront très-naturelle la crédulité du chevalier Desgrieux. Pour ébranler sa confiance, pour la déraciner, deux ou trois orages ne suffisent pas. Jeune, sûr d'être aimé, comment perdrait-il l'espérance de ramener à lui, d'enchaîner sa maîtresse infidèle? Pour mieux jouir du présent, il ferme son oreille aux menaces de l'avenir. Il a ressaisi son bonheur, il le savoure avidement, et comme le doute serait la ruine de son bonheur, il ne veut pas douter. Que les sages dont le cœur ne bat plus l'appellent insensé; mais qu'ils acceptent comme vraie, comme logique, la conduite qu'ils ne tiendraient pas.

Est-il vrai, comme le répètent à l'envi certains hommes qui invoquent à l'appui de leur opinion le témoignage de leur expérience, que l'amant fasse un acte de folie en pardonnant l'infidélité de sa maîtresse? A ne consulter que l'égoïsme, il n'y a certes pas deux manières de résoudre cette question. L'homme trompé qui pardonne a tort de pardonner, car il compromet par son indulgence l'avenir, qui trouverait une sauvegarde dans sa sévérité. Rendu à la liberté par la trahison, il a tort de renouer une chaîne dont la fragilité lui est démontrée. Oui, sans doute, en pardonnant il n'agit pas

selon son intérêt bien entendu ; mais il obéit à un sentiment qui, au premier aspect, semble exclusivement généreux, et qui, cependant, n'est pas tout à fait exempt d'égoïsme : car il y a dans le pardon deux points à considérer. L'homme qui consent à garder une femme infidèle consulte son bonheur personnel presque autant que le bonheur de la suppliante. Pour ne pas se mettre en quête d'un nouvel amour, il se résigne à oublier le passé, ou du moins à se conduire comme s'il l'ignorait. Si l'indulgence du chevalier Desgrieux pour l'infidèle Manon n'est pas justifiée par la raison, elle n'est donc pas contraire à la réalité sociale, car elle n'est pas complétement désintéressée. Si Manon revenait à lui comme à un pis-aller, si elle cherchait dans ses caresses confiantes l'oubli des tumultueuses aventures, il ferait plus qu'un acte de folie ; il s'avilirait. Mais, chaque fois qu'elle le retrouve, elle le salue comme un sauveur, elle se jette dans ses bras en lui jurant qu'elle n'a jamais aimé que lui, et il croit fermement qu'elle est sincère. En le fuyant, elle ne fuyait que la pauvreté ; elle ne souhaitait la richesse que pour la partager avec lui. Quoiqu'il ne puisse souscrire à un pareil souhait, puisqu'il n'ignore pas à quel prix Manon veut conquérir la richesse, cependant il ne sait pas résister à cette fille étrange, qui se résout à le tromper pour l'aimer ensuite plus librement. Loin de trouver dans la franchise de cet aveu le courage

de la repousser, il sent doubler son amour pour elle. Le pardon qu'il lui accorde n'a donc pour lui rien d'avilissant. S'il a tort de compter sur une femme qui le quittera dès que la pauvreté viendra frapper à sa porte, du moins il ne se dégrade pas. Il est faible, il est aveugle, il pourra se repentir de sa faiblesse et de son aveuglement, mais il n'aura pas à rougir. Il faut sans doute regretter que Prévost, pour montrer jusqu'où peut aller l'égarement de la passion, ait prêté à ses deux héros quelques menues escroqueries. Toutefois, il ne faut pas oublier que les mœurs du dix-huitième siècle étaient moins sévères que les nôtres, et que la plupart des hommes n'ont, sur le juste et l'injuste, que les opinions de leur temps. D'ailleurs le chevalier Desgrieux, en trichant au jeu, en devenant le complice de Manon, en l'aidant à tromper les financiers libertins dont elle veut saigner la bourse, demeure fidèle au mobile de toute sa vie. Il ne voit de bonheur que dans la possession de Manon, et il s'avilit pour ne pas la perdre, comme elle s'avilissait dans l'espérance de le retrouver. Ainsi, tout en reconnaissant que le chevalier Desgrieux, dégradé aux yeux du lecteur, n'inspire plus le même intérêt que le chevalier Desgrieux entraîné vers Manon par une passion irrésistible, nous sommes forcé d'avouer que Prévost a tiré de la dégradation de son héros un parti merveilleux. Il insiste si franchement sur les causes qui amènent le chevalier à

violer les lois de la probité, il décrit si bien la pente insensible par laquelle l'amant de Manon arrive, presque à son insu, au mépris de tous les droits, que son héros, tout en perdant notre estime, conserve encore notre sympathie. L'auteur, en racontant cette crise, montre une réserve dont nous devons lui savoir gré. Entraîné par le charme de son récit; séduit, comme un lecteur de vingt ans, par la passion insensée dont il suit les développements, il nous laisse entrevoir plusieurs pensées qui perdraient peut-être beaucoup en se révélant sous une forme plus précise. Qui sait si le chevalier Desgrieux ne se décide pas à devenir le complice de Manon pour perdre le droit de la mépriser? Qui sait s'il ne renonce pas à la probité pour rendre plus facile le retour de l'infidèle? Manon reviendrait-elle à lui s'il ne consentait à partager les fautes qu'elle se reproche? Prévost n'a pas pris la peine d'affirmer l'existence des sentiments que nous indiquons. Il a craint sans doute d'affaiblir l'intérêt poétique de son récit en poussant trop loin l'analyse du cœur de Desgrieux. Nous croyons qu'il a bien fait de se fier à la sagacité du lecteur.

La lutte de Manon et du chevalier suffisait certainement à défrayer le récit de Prévost. Toutefois, le personnage de Tiberge est une heureuse création. Il faut remonter jusqu'aux biographies de Plutarque pour trouver le type de cette amitié inébranlable. Tiberge est placé près de Desgrieux

comme le modèle accompli de la vertu. Conseiller vigilant, il aperçoit le danger, il le signale à son ami, à celui qu'il chérit comme son enfant; mais il est indulgent pour les fautes qu'il a prévues. Résolu à sauver Desgrieux, il poursuit sans relâche, sans découragement, cette tâche difficile. Chacun de ses reproches est accompagné d'un conseil et d'un service. Si Desgrieux pouvait être sauvé, Tiberge le sauverait certainement; car ce modèle incomparable d'amitié fait des efforts inouïs pour tirer de l'abîme l'amant de Manon. Mais il manque au chevalier, pour échapper à sa ruine, un auxiliaire indispensable, la faculté de se gouverner. Il est vrai que s'il possédait cette faculté précieuse, il abandonnerait Manon dès qu'elle s'avilit; et, dès lors, le roman de Prévost deviendrait impossible.

La composition de ce livre a cela de singulier, qu'elle est excellente, et qu'elle paraît cependant presque fortuite. L'art de l'auteur est tellement voilé, que la prévoyance et la volonté ne semblent jamais intervenir dans l'invention et l'ordonnance des incidents. Il règne, dans toutes les pages de cette histoire, un naturel si parfait, une simplicité si touchante, que l'auteur paraît transcrire ses souvenirs plutôt qu'inventer. Il est possible en effet que le fond de *Manon Lescaut* soit vrai, et que Prévost se soit borné à changer les noms, à transposer quelques détails, dans l'unique dessein de

dérouter la malignité. Mais n'eût-il, en racontant cette histoire, rempli que le rôle de greffier, il mériterait encore notre admiration par le choix même de la tâche qu'il s'est imposée; car, inventée ou trouvée, librement conçue ou fidèlement transcrite, cette histoire est pleine de charme et de vérité. Les premiers jours que Desgrieux passe près de Manon, sa confiance, sa sécurité, préparent très-habilement les épreuves qu'il doit traverser avant de toucher le fond de l'abîme. Dès les premières pages, le lecteur pressent que Manon tient dans ses mains la destinée entière de Desgrieux. Elle s'est donnée à lui dès qu'il lui a parlé de son amour, et Desgrieux, malgré la rapidité inespérée de sa victoire, chérit et vénère Manon comme la plus chaste et la plus pure de toutes les femmes. Il est heureux de la voir, heureux de l'entendre; il met aux pieds de sa maîtresse toute sa vie, toute sa volonté. Les caprices de Manon sont pour lui des commandements; il obéit sans se demander une seule fois s'il a raison d'obéir. L'amour ainsi conçu touche de près à la folie, car il paralyse, il anéantit toutes les facultés. Esclave de Manon, Desgrieux ne peut rien faire pour elle ou pour lui-même. L'oisiveté lui devient un devoir, puisque le travail l'éloignerait de Manon, ou du moins ne permettrait plus à l'amour de remplir toute sa vie. Oui, sans doute, la passion de Desgrieux est une véritable folie; mais c'est une folie pleine à la fois de bonheur et

d'angoisses, et Prévost a su la peindre avec une étonnante vérité.

Les premiers soupçons de Desgrieux, confirmés bientôt d'une manière si affligeante, caractérisent nettement la profondeur du sentiment qui l'unit à Manon. Dès qu'il doute de la fidélité de sa maîtresse, il cherche à s'étourdir, il essaye de fermer les yeux à l'évidence. L'amour de Manon est si nécessaire à son bonheur, il reconnaît si bien qu'il ne peut se passer d'elle, qu'il hésite longtemps à s'éclairer. Elle ne lui dit pas l'emploi de ses journées, il a de légitimes raisons pour croire qu'elle le trompe, et cependant une caresse suffit pour le rassurer. Il veut parler, interroger sa maîtresse, un baiser lui ferme la bouche, et il maudit la jalousie comme une injure faite à son idole ; s'il pouvait croire que Manon eût deviné son inquiétude, il tomberait à ses genoux pour implorer son pardon. Lorsque enfin l'évidence triomphe de son irrésolution, lorsqu'il ne peut plus nier l'infidélité de Manon, il verse des larmes désespérées, mais c'est à peine s'il trouve la force de maudire sa perfidie. Il songe au bonheur qu'il a perdu, à l'avenir qu'il se promettait, et quand le premier trouble de sa douleur s'est apaisé dans les larmes, il ne rêve qu'au moyen de retrouver Manon, de la rappeler, de la reconquérir. Quand elle revient près de lui, il ne lui permet pas de s'accuser, il lui pardonne sans vouloir entendre l'aveu de sa faute.

de la France, il oublie sa famille et la richesse qui l'attendait. Il ne regrette rien de ce qu'il a perdu pour sa maîtresse. Peu à peu le bonheur le ramène au sentiment du devoir. La fidélité de Manon ne court plus aucun danger; elle n'a plus sous les yeux le spectacle de la richesse. Cependant Desgrieux désire que son union avec sa maîtresse soit bénie par l'Église. Il espère que les paroles du prêtre effaceront de sa mémoire jusqu'aux dernières traces du passé. Il veut régler sa vie et consacrer à Manon le travail de ses journées. Quand le neveu du gouverneur, protégé par les coutumes arbitraires de la colonie, veut épouser Manon, Desgrieux défend son droit l'épée à la main; délivré de son adversaire, il s'enfuit dans le désert avec sa maîtresse, et ne la quitte qu'après avoir recueilli son dernier soupir et enseveli pieusement ses dépouilles mortelles. Si la première et la seconde partie de cette histoire sont de nature à blesser le goût des juges sévères, si les fautes de Manon et l'indulgence empressée de Desgrieux, sont parfois racontées avec une crudité que n'avoue pas la poésie, la dernière partie défie les reproches. On sent à chaque page que Desgrieux, en défendant Manon, défend sa propre vie. Manon morte, Desgrieux n'aura plus aucune raison de vivre. S'il se résigne à demeurer parmi les vivants, il se réfugiera dans le passé; inutile à la société, inutile à lui-même, il ne jouera aucun rôle : il se souviendra.

Le style de *Manon Lescaut* n'est certainement pas d'une pureté irréprochable; il est facile de relever dans les deux cents pages de ce récit des taches que Prévost connaissait sans doute, et qu'il aurait effacées si le temps ne lui eût pas manqué pour relire ses ouvrages. Habitué à produire sans relâche, n'ayant d'autre plaisir, d'autre souci que d'inventer presque chaque jour des épisodes nouveaux, charmé autant qu'occupé de la peinture et de l'analyse des passions, il n'a jamais eu le désir ni l'espérance de mettre le style de *Manon Lescaut* à l'abri des reproches. Mais le style de cet ouvrage, tel qu'il est, avec les défauts incontestables qui le déparent, est plein de puissance et d'entraînement. Il est spontané, abondant, comme la pensée même de l'auteur. Prévost sait rarement d'avance le parti qu'il pourra tirer de la pensée qui lui arrive; il traite la parole comme la pensée, avec une imprévoyance qui passerait pour de la paresse, si chaque page ne démontrait pas que l'auteur exprime de son mieux l'idée qu'il n'a pas pris le temps de choisir. Nous sommes loin assurément de recommander l'improvisation comme une méthode littéraire, car l'improvisation, prise en elle-même, équivaut à la négation de l'art sérieux; mais nous sommes forcé de reconnaître que Prévost, une fois en sa vie, a été admirablement servi par l'improvisation. Le style de *Manon Lescaut*, malgré ses incorrections, est d'un naturel

constant, d'une clarté parfaite. Il est vivant, animé, riche en images, semé de comparaisons heureuses, et n'est jamais attiédi par des artifices de rhéteur. Il est né avec la pensée, il la suit partout avec une exemplaire fidélité; inégal, désordonné comme elle, il ne laisse jamais languir l'attention. Lorsqu'il lui arrive d'appeler à son secours un rapprochement trivial, il trouve moyen de racheter, d'expier cette faute par la rapidité du récit. L'esprit blessé n'a pas le temps d'analyser l'impression qu'il éprouve, et oublie son déplaisir avant d'en avoir pénétré la cause. A proprement parler, les défauts et les mérites de ce livre n'ont rien de littéraire. C'est une sorte de confession plutôt qu'une œuvre d'imagination; c'est avec le cœur plutôt qu'avec l'esprit qu'il faut le comprendre et le juger. Or, ce livre est plein d'aveux si pathétiques, si impitoyables, qu'à moins de n'avoir jamais subi l'épreuve ou le spectacle des passions, il est impossible de ne pas le proclamer souverainement sincère.

Ceux qui veulent que toute œuvre poétique porte en elle-même un enseignement moral, demanderont sans doute quelle est la leçon contenue dans *Manon Lescaut*. Si, comme nous le pensons, la moralité de la poésie ne consiste pas dans l'expression explicite, mais bien dans l'expression implicite d'un conseil applicable à la pratique de la vie, l'histoire de *Manon Lescaut* est éminemment mo-

rale. Lors même que Prévost n'eût pas pris la peine de placer, tantôt dans la bouche de Tiberge, tantôt dans celle du chevalier Desgrieux, des maximes et des reproches dont personne ne contestera la valeur ni l'opportunité, l'histoire de Manon et des malheurs qu'elle inflige à son amant serait encore pleine d'enseignements, et, par conséquent, pleine de moralité. Les leçons contenues dans ce livre, pour n'être pas exprimées sous la forme dogmatique, n'en sont pas moins claires; chacune des tortures subies par l'amant de Manon parle plus haut que les préceptes de la loi morale déduits avec toute la rigueur du syllogisme. Qu'est-ce, en effet, que le roman de Prévost? A quoi se réduit l'idée génératrice qui anime et gouverne tout le récit? L'auteur a-t-il voulu célébrer ou flétrir la passion? Chacune de ces deux intentions, prise dans un sens absolu, réalisée jusqu'en ses dernières conséquences, eût été absurde. Célébrer la passion comme supérieure à tous les conseils de la conscience, la proclamer plus sainte, plus grande que la réflexion et la volonté, eût été l'œuvre d'une imagination en délire. La flétrir comme coupable, comme impie, la rayer de la vie comme contraire à l'accomplissement de tous les devoirs, n'eût pas été une tentative moins folle. Prévost, sans se préoccuper de la moralité de son roman, a cependant réussi à exprimer une leçon très-nette. Le malheur du chevalier Desgrieux commence le jour

où il est forcé de mépriser Manon. Sa passion ne s'éteint pas dans le mépris; mais dès qu'il voit dans sa maîtresse une fille perdue, il n'est plus pour lui-même qu'un objet de colère et de honte. Sa passion, sans se rebuter, se transforme et se dégrade. Sans le talent singulier de Prévost, elle cesserait d'être poétique et ne serait plus qu'un vice. Il est impossible d'imaginer une condition plus misérable que celle de cet enfant, rivé à la honte d'une courtisane comme un forçat à la chaîne du bagne. Les châtiments infligés à la passion dégradée du chevalier Desgrieux sont trop sévères, trop rudes, pour que son histoire puisse être accusée d'encourager le vice. Sans avoir prévu les reproches auxquels nous répondons, Prévost les a réfutés; car la destinée du chevalier Desgrieux ne fera sans doute envie à personne.

Il y a, dans *Manon Lescaut*, un mérite indépendant du style, indépendant de la moralité, le mérite de la mesure. Il n'y a pas un des épisodes de ce livre qui ne soit utile, ou même nécessaire, au développement des caractères, pas une scène qui ne serve à dessiner, à expliquer les personnages. Prévost ne s'est pas attribué le droit de franchir les limites marquées par les besoins de son récit. Doué d'une imagination abondante, il a toujours su s'arrêter à temps, et s'est interdit tous les moyens qui ne devaient pas concourir directement à l'expression de sa pensée. Cette mesure, cette so-

briété dans l'invention, est d'autant plus remarquable qu'elle semble ne pouvoir se concilier avec l'imprévoyance. Le procédé suivi par Prévost exclut généralement la sobriété. Mais quelle que soit la source de cette sobriété, qu'elle naisse d'un heureux instinct ou d'une volonté préconçue, nous ne saurions trop la recommander, car elle devient plus rare de jour en jour. Le public s'habitue à n'estimer la pensée que d'après ses dimensions géométriques, et les écrivains qui font profession de l'émouvoir ou de l'amuser encouragent volontiers cette habitude. Grâce à cet échange d'exigence et de servilité, le nombre et l'étendue des développements ne sont presque jamais en harmonie avec l'importance de la pensée. L'étude attentive de *Manon Lescaut* pourra corriger cette prolixité contagieuse, car la mesure a joué certainement un grand rôle dans le succès de cet admirable roman.

1838.

III.

BENJAMIN CONSTANT.

ADOLPHE.

Si Benjamin Constant n'avait pas marqué sa place au premier rang parmi les orateurs et les publicistes de la France, si ses travaux ingénieux sur le développement des religions ne le classaient pas glorieusement parmi les écrivains les plus diserts et les plus purs de notre langue, s'il n'avait pas su donner à l'érudition allemande une forme élégante et populaire, s'il n'avait pas mis au service de la philosophie son élocution limpide et colorée, son nom serait encore sûr de ne pas périr, car il a écrit *Adolphe*.

Or, il y a dans ce livre une vertu singulière et presque magnétique qui nous attire et nous rappelle chaque fois que nous sommes témoins ou

acteurs dans une crise morale de quelque importance. Il n'y a pas une page de ce roman, si toutefois c'est un roman, et pour ma part j'ai grande peine à le croire, qui ne donne lieu à une sorte d'examen de conscience. Qu'il s'agisse de nous ou de nos amis les plus chers, ce n'est jamais en vain que nous consultons cette histoire si simple et d'une moralité si douloureuse. Les applications et les souvenirs abondent. Chacune des pensées inscrites dans ce terrible procès-verbal est si nue, si franche, si finement analysée, et dérobée avec tant d'adresse aux souffrances du cœur, que chacun de nous est tenté d'y reconnaître son portrait ou celui de ses intimes.

C'est là, il faut le dire, un privilége inappréciable et qui n'est dévolu qu'aux œuvres du premier ordre. Comme il n'y a pas dans ce tableau mystérieux un seul trait dessiné au hasard, comme tous les mouvements, toutes les attitudes des deux figures qui se partagent la toile, sont étudiés avec une sévérité scrupuleuse et inflexible, d'année en année nous découvrons dans cette composition un sens nouveau et plus profond, un sens multiple et variable malgré son évidente unité, qui ne se révèle pas au premier regard, mais qui s'épanouit et s'éclaire à mesure que notre front se dépouille et que notre sang s'attiédit.

Adolphe est comme une savante symphonie qu'il faut entendre plusieurs fois, et religieuse-

ment, avant de saisir et d'embrasser l'inspiration de l'artiste. La première fois l'oreille est frappée du gracieux andante, ou du solennel adagio. Mais elle ne comprend pas bien la succession des parties. La seconde fois, elle distingue dans le rondo le chant d'un haut-bois ou le dialogue des violons et de la flûte. Plus tard, notre âme s'éprend d'une mélodie élégante et simple qu'elle n'avait pas d'abord aperçue, et chaque jour elle fait de nouvelles découvertes : elle s'étonne de sa première ignorance, et la curiosité se rajeunit à mesure que la pénétration se développe.

Il n'y a dans le roman de Benjamin Constant que deux personnages; mais tous deux, bien que vraisemblablement copiés, sont représentés par leur côté général et typique; tous deux, bien que très-peu idéalisés, selon toute apparence, ont été si habilement dégagés des circonstances locales et individuelles, qu'ils résument en eux-mêmes plusieurs milliers de personnages pareils.

Adolphe et Ellenore ne sont pas seulement *réels*, ils sont *vrais* dans la plus large acception du mot. Sans doute il eût été facile à une imagination plus active et plus exercée d'encadrer le sujet de ce roman dans une fable plus savante et plus vive, de multiplier les incidents, de nouer plus étroitement la tragédie. Mais à quoi bon? qui sait si le livre n'eût pas perdu à ce jeu dangereux l'autorité lumineuse de ses enseignements?

Adolphe est ennuyé, comme tous les hommes de son âge qui ont entremêlé leurs études vagabondes de loisirs nombreux et indéfinis. Il sait, il a réfléchi, il a rêvé pour l'avenir bien des voyages dont il ne voudrait plus maintenant, bien des gloires qu'il dédaigne aujourd'hui comme s'il les avait usées; il a vu passer dans ses songes des femmes adorées qui se dévouaient à son amour, dont il buvait les larmes, et qui de leurs cheveux dénoués essuyaient la sueur de son front. Il a dévoré dans ses ambitions solitaires plusieurs destinées dont une seule suffirait à remplir sa vie ; il a vécu des siècles dans sa mémoire, et il n'est encore qu'au seuil de ses années.

Habitué dès longtemps à converser avec lui-même, familiarisé avec les grandes choses qu'il n'a pas faites, il est tout simple qu'il dédaigne la société réelle qu'il n'a pas étudiée, et qui ne peut le deviner. L'ennui, chez les âmes élevées, chez celles surtout qui ont vingt ans, est presque toujours accompagné d'une exorbitante vanité. Comme elles aperçoivent en elles-mêmes un monde supérieur, plus grand, plus beau, plus varié; comme elles sont pleines des souvenirs d'une vie imaginaire; comme elles comparent incessamment le spectacle de leurs journées au spectacle de leurs rêveries, le dédain et l'impertinence ne sont chez elles qu'une plainte franche et douloureuse.

Adolphe est las de lui-même et de sa puissance inoccupée; il aspire à vouloir, à dominer, à parler pour être compris, à conduire pour être suivi, à aimer pour mettre à l'ombre de sa puissance une volonté moins forte que la sienne, et qui se confie en obéissant.

S'il avait choisi de bonne heure une route simple et droite; si, au lieu de promener sa rêverie sur le monde entier qu'il ne peut embrasser, il avait mesuré son regard à son bras; s'il s'était dit chaque jour en s'éveillant : Voilà ce que je peux, voilà ce que je voudrai; s'il avait marqué sa place au-dessous de Newton, de Condé ou de Saint-Preux; s'il avait préféré la science, l'action ou l'amour; s'il avait épié d'un œil vigilant le premier réveil de ses facultés, s'il avait démêlé nettement sa destinée, s'il avait marché d'un pas sûr et persévérant vers la paix sereine de l'intelligence, l'énergique ardeur de la volonté ou le bonheur aveugle et crédule, il ne serait pas vain, il ne dédaignerait pas.

Une fois engagé dans la voie préférée, l'emploi légitime de ses forces suffirait à l'occuper. L'œil attaché sur l'horizon lointain, sûr d'arriver, il ne tournerait pas la tête pour regarder en arrière; il se résignerait de bonne grâce à la continuité harmonieuse de ses efforts. Si haut que fût placé le fruit doré de ses espérances, le courage ne lui manquerait pas avant de le cueillir.

Mais comme il n'a pas mesuré sa volonté à sa puissance, comme il a tout désiré sans rien vouloir, il s'ennuie, il dédaigne, il ne prévoit pas.

Ellenore a déjà aimé; elle a déjà connu toutes les angoisses et tous les égarements de la passion; elle s'est isolée du monde entier, pour assurer le bonheur de celui qu'elle préférait; elle a renoncé volontairement à tous les avantages de la fortune et de la naissance; elle a déserté sa famille et son pays; dans l'ardeur de son dévouement, elle aurait voulu pouvoir renouveler autour d'elle ce qu'elle venait de détruire, afin d'agrandir à toute heure le domaine de son abnégation.

Elle croyait, la pauvre femme, que son enthousiasme ne s'éteindrait jamais; elle espérait que le cœur en qui elle s'était confiée ne méconnaîtrait jamais la grandeur de ses sacrifices; elle avait joué hardiment sa vie entière sur un coup de dé : elle avait gagné; elle avait conquis l'amour d'un homme, elle avait posé sa tête sur son épaule, et l'avait entendu dans ses rêves murmurer son nom; elle était fière et glorieuse, et ne soupçonnait pas que la chance pût tourner contre elle.

L'hostilité assidue, la vigilance envieuse de la société qui la désignait du doigt aux railleries et au dédain, n'avaient pas ébranlé son courage; elle s'était dit : « J'ai fait un serment, je le tiendrai. La religion de la foi jurée n'est pas moins grande et moins sainte que la religion de la prière. Si ma

promesse a été imprévoyante, si j'ai follement engagé mon avenir, c'est à Dieu seul qu'il appartient de me relever de mon serment en m'infligeant l'abandon ; si la malédiction paternelle m'a dégradée, me réhabiliterai-je par l'infidélité ? Si l'image menaçante des larmes qui sillonnaient la joue du vieillard vient chaque nuit troubler mon sommeil, la désertion de mon amour serait-elle un digne moyen de fléchir l'ombre indignée, et le pardon, si obstinément dénié à la douleur échevelée, sera-t-il plus facile à l'inconstance insoucieuse ?

« Non, j'irai jusqu'au bout : je boirai jusqu'au fond cette coupe d'amertume ; je subirai, sans détourner la tête, les affronts et le mépris de ce monde qui me conviait à ses fêtes, et que j'ai quitté ; ma paupière ne s'abaissera pas devant ces mères orgueilleuses qui parlent bas à l'oreille de leurs filles en me voyant passer ; je marcherai près d'elles d'un pas ferme ; je sentirai la rougeur monter à mon front, mais je retiendrai mes larmes, et je les accumulerai pour les verser à flots dans le cœur de mon bien-aimé.

« Tous ces biens, dont le mouvant spectacle s'agite autour de moi, je les dédaignerai pour ne plus voir qu'un seul bien, qu'un trésor unique, le trésor que j'ai choisi. Les joies paisibles de la famille, les caresses naïves des enfants, les flatteries enivrées, recueillies par les jeunes filles florissantes, et rapportées fidèlement au cœur de l'orgueilleuse

mère, rien de tout cela ne m'appartiendra; la foule ignorante comptera mes regrets par ses désirs, et je triompherai de sa méprise. Je m'enfermerai dans mon amour comme dans une tour fortifiée, et je regarderai s'enfuir sur la route lointaine ces rêves dorés de ma jeunesse, si splendides aux premiers jours, et maintenant pâlissants et confus. Je suivrai d'un œil assuré les feuilles dispersées de mes espérances, si vertes et si humides au matin, et si rapidement séchées avant l'heure du soir.

« Chaque fois que je verrai se fermer devant moi les portes d'une maison joyeuse, loin de pleurer sur mon isolement, je m'applaudirai, dans le silence de ma pensée, du choix glorieux de mon cœur; et comparant le mensonge de cette fête à la fête perpétuelle de mon amour, je les plaindrai sincèrement de n'avoir pas comme moi le vrai bonheur.

« Tous les soirs, en me souvenant de la journée accomplie, en prévoyant la journée prochaine, je bénirai la sérénité harmonieuse de ma destinée, et sur les plaisirs tumultueux des autres femmes j'abaisserai un regard de pitié; car ma vie se partage entre la prière et le dévouement. Et la vie leur est si facile et si bien frayée, qu'elles vous oublient, ô mon Dieu!

« Permettez seulement que je lui sois présente à chaque heure du jour; permettez qu'il ne souhaite rien au delà de mon amour, et qu'il ne regarde pas

en arrière ; faites qu'il vive tout en moi, comme je vis tout en lui. »

Mais un jour la mesure du sacrifice était comblée : elle a douté de la reconnaissance qu'elle avait méritée, l'inquiétude a rongé le fruit de son amour.

Elle a pleuré, et ses larmes n'ont pas été essuyées; elle s'est affligée de l'ingratitude, et l'accusé ne s'est pas défendu.

Alors il s'est fait un grand désert autour de son cœur, et chacun de ses soupirs s'est perdu dans le silence. Elle était forte et défiait le danger; elle était confiante et résignée, et ne demandait au ciel que des jours pareils aux jours évanouis, et tout à coup la vaillance de cette femme s'est affaissée, son espérance a fléchi comme le peuplier sous le vent qui passe.

Elle était jeune et ne savait pas le nombre de ses années, et voici qu'elle a vieilli en un jour; elle avait l'œil splendide et superbe, et sur son front rayonnaient, en caractères éclatants, ses pensées heureuses et sereines, et voici que son regard s'est voilé, et que les rides anguleuses ont inscrit sur son front sa plainte et sa douleur.

Est-il vrai que la destinée humaine répudie comme un rêve de jeune fille, les dévouements illimités ? Est-il vrai que l'amour se nourrisse d'inquiétudes et d'angoisses, que les tortures de la jalousie lui soient une séve généreuse et féconde, et

que sa tige se flétrisse dans l'atmosphère paisible et sereine de la fidélité? Je ne veux pas le croire; car, à ce compte, l'amour serait le plus cruel des supplices, la plus odieuse déception, et l'égoïsme habile et désintéressé serait la première des vertus, le plus raisonnable des devoirs.

Arrivée à cette crise douloureuse, il faut qu'Ellenore meure ou se rajeunisse. Courbée sous le poids de l'ingratitude, elle n'a plus qu'à s'endormir du sommeil éternel, si elle ne se réveille pas pour un nouvel amour. Elle n'a plus assez de clairvoyance pour s'interroger sérieusement; elle n'est plus capable de justice ou de pardon. Celui qu'elle a condamné dans son cœur, fût-il moins coupable, ne saurait imposer silence à l'acharnement de ses soupçons. S'il n'a pas vraiment méconnu son amour, s'il n'a pas oublié ses sacrifices, s'il a seulement négligé de la bénir et de la remercier chaque jour comme il devait le faire, peu importe à celle qui souffre : il y a des larmes que nulle prière ne peut sécher. Quand ces douleurs et ces larmes sont venues, l'amour s'éteint et se réduit en cendres.

Quand Ellenore et Adolphe se rencontrent, chacun des deux est préparé à l'enthousiasme et au dévouement. Le découragement et la vanité, qui sembleraient devoir s'exclure, se rapprochent et s'apprivoisent rapidement. Adolphe choisit Ellenore entre toutes les femmes, non pas pour la re-

lever et la soutenir, car il ne la connaît pas assez pour sympathiser avec son chagrin, mais parce qu'elle a tenu tête à l'orage, parce qu'elle a lutté contre l'envie et la médisance, parce que les yeux sont fixés sur elle, parce que sa fidélité permanente a déjoué bien des ambitions injurieuses, parce que son dédain a humilié bien des jactances.

Ce qu'il faut au cœur d'Adolphe, ce n'est pas un amour mystérieux et timide; si toute la terre devait ignorer qu'il est aimé, si son bonheur devait rester dans l'ombre, il n'en voudrait pas. Ce qu'il souhaite, ce qu'il appelle de ses vœux et de ses larmes, c'est une lutte publique, un triomphe éclatant, un amour qui puisse lui tenir lieu de gloire.

Or, pour réaliser ce vœu, pour étancher la soif de cette vanité qui le dévore, une femme belle et jeune, vivant dans le secret de la famille, élevée dans les doctrines de l'obéissance et du devoir, épargnée de la calomnie, nourrie dans un bonheur paisible, et défiant les tempêtes qu'elle ne prévoit pas, ne peut dignement lutter avec Ellenore.

Si Adolphe cédait naïvement au besoin d'aimer, il ne marquerait pas si loin le but de ses espérances; il choisirait près de lui un cœur du même âge que le sien, un cœur nouveau, épargné des passions, où son image pût se réfléchir à toute heure sans avoir à craindre une image rivale; il comprendrait que l'avenir ne suffit pas à l'amour, et que le cœur le plus indulgent ne peut se défen-

dre d'une jalousie acharnée contre le passé ; il ne s'exposerait pas à essuyer, sur les lèvres de sa maîtresse, les baisers d'une autre bouche : il tremblerait de lire dans ses yeux une pensée qui retournerait en arrière, et qui s'adresserait à un absent.

Mais comme sa tête a voulu avant que son cœur désirât, c'est Ellenore qu'il attaque, et qu'il préfère à toutes les autres.

Il y a dans la possession de cette femme un aliment magnifique pour sa vanité ; il sera envié par ceux-là même qui médisent d'elle, et qui se vengent de ses dédains en redoublant son isolement ; il sera montré au doigt par la ville comme un lutteur adroit, comme un rusé jouteur ; chaque fois qu'il entrera dans un salon, il entendra autour de lui le chuchotement glorieux de ses rivaux.

Il ne tremblera pas à la vue de ces convoitises empressées, qui, pour un cœur vraiment épris, sont un supplice de tous les instants. Il ne frémira pas devant cette profanation insultante qui ternit les plus chastes voluptés. Il ne rougira pas de honte et de colère en écoutant ces propos tenus à demi-voix, qui font du bonheur une nouvelle, où les secrets du foyer se discutent comme la marche d'une armée.

Non ; il s'applaudira de son choix, et lèvera fièrement la tête.

Ellenore verra dans Adolphe un amour jeune et

confiant. Déjà fléchissante et ridée, elle sera fière d'avoir été distinguée par un homme destiné à tous les succès du monde. Plus folle, plus imprévoyante qu'une jeune fille, égarée par l'isolement elle ira jusqu'à espérer de cette aventure une réhabilitation toujours vainement essayée. Dans la crédulité de son cœur, elle attendra de ce nouvel engagement la paix et la sécurité qui ont manqué au premier ; elle croira que les autres femmes, humiliées de son triomphe, vont se rallier autour d'elle.

L'intervalle des années s'effacera. L'entraînement de ces deux cœurs, si différents et si mal connus l'un de l'autre, deviendra peu à peu irrésistible. A force de penser à Ellenore et de publier partout son admiration, Adolphe se convaincra de la réalité de son amour ; et Ellenore tombera dans le même piége.

Mais après le dernier abandon, le réveil sera terrible. A peine maître de la place qu'il a si vivement assiégée, il ne saura que faire de sa victoire. A peine la possession aura-t-elle sanctionné cet amour si ardemment désiré, qu'il tremblera devant la durée de son engagement. En vue des années qui vont suivre, il sentira défaillir son courage et regrettera l'extase qu'il avait à peine espérée.

Ellenore, après la confusion de la défaite, ouvrira les yeux, et cherchera vainement autour d'elle

les félicitations sur lesquelles elle avait compté; au fond de son cœur, elle rougira de son inconstance, et doutera d'un bonheur si facile à changer.

Peu à peu, entre ces deux âmes trompées, mais toutes deux trop fières pour l'avouer, il s'établira une intimité douloureuse et résignée, intimité de mensonge et d'hypocrisie, habile en subterfuges et en flatteries, prodigue de caresses et de baisers, cherchant à se distraire, en affirmant sans cesse ce qu'elle ne croit pas.

Aucun des deux ne voudra être vaincu en générosité, et, pour ne pas laisser entrevoir son désabusement, chacun parlera de l'avenir avec de célestes espérances, traitera le reste du monde avec un dédain fastueux, cachera ses larmes sous l'ironie et la jactance, et fera de la ruse le premier de ses devoirs.

Par compassion pour sa victime, Adolphe déguisera son ennui et forcera sa bouche à sourire. Il étudiera ses moindres paroles pour épargner à sa maîtresse la honte d'un regret. Il s'imposera l'enjouement et la sérénité par délicatesse.

A son tour Ellenore, si elle surprend sur le visage de son amant la trace de l'ennui, craindra de se plaindre et se résignera silencieusement. De jour en jour, elle s'affermira dans cette réserve douloureuse et grimacera l'enthousiasme.

Jusqu'au jour où tous deux, las enfin de cette

pitoyable comédie, jetteront le masque et se verront face à face.

Mais comme ils s'étaient choisis par fierté, ils ne prononceront pas encore le mot d'abandon. Ils renonceront à leur rôle, mais ils trembleront de se dégrader par une franchise trop hâtée. Ils n'exalteront plus leur bonheur, mais ils accepteront la satiété comme une expiation, et ils commenceront une nouvelle épreuve, celle de l'intimité sans amour et sans mensonge.

Et quand les choses en sont venues à ce point, quand l'amour, d'épreuve en épreuve, est arrivé à la satiété, l'enfer a commencé sur la terre. Les amitiés qui se dénouent, les promesses qui mentent, les dévouements admirés qui se flétrissent, tout cela n'est rien auprès de la satiété dans l'amour.

L'enthousiasme où l'âme s'est laissé emporter dans les premiers jours de l'engagement, a métamorphosé à son insu toutes ses facultés. La vie entière est changée, et ne peut retrouver les premières émotions sans d'horribles tortures. Tout ce qui se passe autour de nous avait pris un aspect nouveau, un sens imprévu. Habitués que nous sommes à écouter dans un autre cœur le retentissement de nos souffrances et de nos joies, quand cette intime fraternité, épuisée de lassitude, fléchit et s'affaisse, l'ennui fond sur nous comme un oiseau de proie.

Chaque jour, les deux forçats rivés à cette chaîne, qu'ils pourraient briser, mais qu'ils gardent par ostentation et par entêtement, s'éveillent en maudissant. Chacun voit la vérité, et rougirait de la dire.

S'il arrive à l'un des deux d'oublier un instant la servitude où il s'est cloué, au premier mouvement le bruit de sa chaîne le réveille en sursaut. Il se remettait en marche, et commençait un nouveau voyage, il sent tout à coup se poser sur son épaule une main autrefois amie, qu'à peine il eût sentie, tant elle était légère, et qui aujourd'hui lui pèse et l'accable.

Mieux vaudrait cent fois la solitude avec ses découragements et ses défaillances; car dans l'intimité rassasiée toute la vie se ternit, toutes les heures de la journée sont marquées par des supplices prévus et inévitables. Il n'y a plus de jalousie, car chacun des deux captifs aspire à l'affranchissement, mais il s'établit entre ces deux colères honteuses d'elles-mêmes une sorte d'émulation : c'est à qui inventera pour l'autre une question injurieuse, un soupçon insultant. Comme si elle se repentait d'avoir obéi, la femme donne à toutes ses prières la forme d'un commandement. Si elle surprend dans le regard qu'elle épie un projet où elle ne soit pas de moitié, elle invoque les larmes comme une vengeance, elle inflige sa douleur comme un châtiment. Pour justifier son ennui et son abatte-

ment, elle interroge toutes les actions qu'autrefois elle approuvait sans contrôle. Dès qu'il fait un pas, il trouve devant lui un œil curieux qui attend sa réponse.

Au moins dans la solitude, après les défaillances désespérées, l'âme refleurit et se relève parfois. Elle aspire librement l'air qui l'environne, elle s'épanouit sous la chaude haleine qui ride l'eau en passant, et lui porte une vapeur féconde.

Mais dans l'intimité sans amour, rien de pareil n'est possible. Il n'y a pas une heure d'abandon et de rêverie. Le silence est une plainte et la parole une querelle. Chaque mot renferme un regret ou une invective. S'il pleure, elle l'accusera de faiblesse et de lâcheté. Si, face à face avec l'horrible vérité, il retient sur ses lèvres l'aveu près de lui échapper; si sa voix, suffoquée par les sanglots, balbutie une bénédiction impuissante, elle s'emporte, elle implore sa colère : elle s'irrite de cette douleur si peu virile, et lui souhaiterait de l'orgueil afin de le combattre.

Quand nos larmes ne se mêlent pas à des larmes amies, quand une bouche adorée ne vient pas les boire dans nos yeux et rafraîchir de ses baisers la paupière enflammée, l'homme s'avilit aux yeux de sa maîtresse; il se dégrade, il abdique sa grandeur. Si elle eût pleuré, l'amour pouvait se réveiller; mais elle a vu sa douleur sans la partager, c'est un arrêt sans appel.

Cette intimité vigilante épuise enfin les dernières forces des deux adversaires. Ils n'ont plus besoin de s'interroger pour deviner leur mutuelle pensée : ils se disent adieu dans chacun de leurs embrassements.

Heureux, trois fois heureux ceux qui n'ont pas attendu trop tard pour se deviner, et qui se sont quittés à temps ! car ils ont au moins, pour se consoler pendant le reste de la route, le souvenir du bonheur passé ! ils peuvent se rappeler dans une amitié durable un amour évanoui : ils assistent muets aux funérailles de leur enthousiasme, et en parlent sans amertume, comme d'un fils emporté par la guerre.

Mais combien rompent au lieu de dénouer! combien, s'acharnant à leur amour, bâtissent des haines implacables sur des intimités obstinées !

Si Ellenore se séparait d'Adolphe le jour où elle est sûre de son abandon, elle pourrait encore espérer sur la terre des jours sereins et paisibles ; si elle acceptait franchement la destinée qu'elle s'est faite, si elle ouvrait les yeux et mesurait froidement la route parcourue, il y aurait encore pour elle des chances de salut ; mais elle sait qu'elle n'est plus aimée, et elle pardonne. Au lieu de réhabiliter celui qui la trompait, elle devient pour lui un objet de pitié.

S'il aimait une autre femme, s'il s'était laissé prendre à une affection passagère, je concevrais le

pardon : ce serait générosité pure, et la reconnaissance pourrait assurer la fidélité à venir. Mais pardonner l'abandon, pardonner le délaissement qui n'a pas un autre amour pour excuse, c'est une folie sans remède, c'est appeler le dédain, c'est mériter l'oubli.

Or, il n'y a pas une de ces austères vérités qui ne soit écrite dans *Adolphe* en caractères ineffaçables : c'est un livre plein d'enseignements et de conseils pour ceux qui aiment et qui souffrent. Quand on est jeune, on croit à peine à la moitié de ces conseils ; à mesure qu'on vieillit on s'aperçoit qu'il y en a beaucoup d'oubliés.

1834.

IV.

LAMARTINE.

JOCELYN.

C'est un bonheur pour nous d'avoir à parler de *Jocelyn;* car *Jocelyn* est un beau livre, et quoiqu'il plaise à quelques vanités chatouilleuses d'accuser notre sévérité, nous recherchons avidement l'occasion d'admirer. Ce n'est pas notre faute, vraiment, si les grandes et belles choses sont si rares, si difficiles à trouver; et tel qui blâme notre franchise est au fond du même avis que nous : seulement il n'a pas le courage de l'avouer. Pour notre part, nous avons toujours pensé que, dans la discussion littéraire, la vérité vaut quelque chose de plus que l'élégance des mots, et nous donnerions de bon cœur douze phrases coquettes et parées pour trois paroles raisonnables et justes. Que les ouvriers deviennent artistes, que les rimeurs

deviennent poëtes, et nous serons des premiers à battre des mains. En attendant que ces merveilles se réalisent, résignons-nous sans dépit et sans impatience aux admirations rares et sincères; ne prostituons pas nos éloges à toutes les rimes alignées militairement; car notre voix en s'avilissant perdrait le droit de saluer les gloires sérieuses.

M. de Lamartine occupe dans la poésie française un rang magnifique et incontesté. Grâce à l'abondance, à la naïveté de ses chants, il échappe à toutes les querelles d'école. Comme il a toujours modelé sa parole sur sa pensée, comme il s'est toujours abstenu sévèrement du procédé inverse, il ne donne prise ni aux disciples entêtés du dix-septième siècle, ni aux novateurs superbes du dix-neuvième. Aucun de ces messieurs ne peut le réclamer comme sien; il est seul et libre dans son génie et n'accepte aucune fraternité jalouse. Il appartient à la grande famille des inventeurs disséminée dans le temps et l'espace, sur des points trop distants l'un de l'autre pour que l'imitation ou la rivalité leur soit permise. Il ne relève que de lui-même et du siècle où il est né, et il assiste à la gloire contemporaine sans rien convoiter dans la part qui ne lui est pas échue; car sa part est au nombre des plus belles, et s'il n'a pas dans ses mains le trésor entier que la popularité distribue à ses favoris, il peut compter son majorat parmi les plus richement dotés.

Comment est-il arrivé aux cimes glorieuses et pai-

sibles où personne ne songe à le troubler? comment, au milieu des invectives, des récriminations et des vanteries, a-t-il su se frayer une route si large et si directe vers le but suprême de toute poésie : l'autorité? comment s'est-il dérobé aux lois générales de l'histoire littéraire? Est-ce en lui-même ou autour de lui qu'il faut chercher la cause de cette exception? A notre avis, le génie de M. de Lamartine suffit à expliquer ce bonheur singulier. L'auteur des *Méditations* et des *Harmonies* n'a jamais tenté volontairement des voies inattendues. S'il a été nouveau, c'était à son insu; il se livrait à l'élan spontané de sa pensée et ne prévoyait pas lui-même le but où il marchait. Il n'avait pas arrangé d'avance un système complet et inviolable; il s'écoutait vivre et reproduisait franchement ses émotions; mais il n'avait pas divisé sa pensée en compartiments symétriques et ne casernait pas ses inspirations futures dans les plaines inconnues; il n'avait pas institué de colonies militaires pour le gouvernement de ses idées à venir. Il consultait son cœur partout et à toute heure et ne s'efforçait jamais de lutter avec les poëtes de tête. C'est là, selon nous, tout le secret de sa popularité. Génie heureux et prédestiné, il n'a eu qu'à être lui-même pour conquérir d'emblée la sympathie et l'admiration. Dans les hautes régions où il planait d'un vol égal et puissant, il ne perdait jamais de vue les sentiments les plus généreux de l'humanité; il touchait à la fois aux vérités

les plus élevées de la philosophie et aux instincts les plus humbles de la vie ordinaire. Il contemplait sans se troubler et découvrait à nos yeux éblouis les clartés les plus splendides, mais il ne dédaignait pas d'abaisser son regard sur les vulgaires douleurs. Il savait, mais il sentait. Il conversait souvent avec lui-même, et, dans ces entretiens solitaires, il se détachait peu à peu des intérêts mesquins qui préoccupent la société où nous vivons; mais si haut et si loin qu'il se laissât emporter par ces mystérieux dialogues où l'espérance servait d'interlocuteur au souvenir, il n'oubliait jamais la plaine modeste et nue où se pressait la foule. Lors même qu'il apercevait dans ses rêves radieux des palais de marbre et de porphyre, il ne fermait sa mémoire ni aux toits de chaume, ni aux villes enfumées et poudreuses. Parmi les divines transformations de sa pensée, il gardait encore une place vierge et fidèle pour la douleur qu'il avait connue, et grâce à cette double nature, ou plutôt à cette nature unique, mais complexe, il a toujours conservé comme en laisse les intelligences délicates et les intelligences ignorantes. Sans abdiquer aucune de ses facultés, sans condamner à une mort prématurée aucune de ses visions, il a soumis à sa puissance les rêveurs exaltés et les âmes les plus attachées à la terre. Il est demeuré le poëte des philosophes, mais il n'a pas cessé d'être le poëte des femmes.

Les *Méditations* et les *Harmonies*, où le génie de

M. de Lamartine se réfléchit tout entier, ont été couronnées d'une gloire méritée, et nous ne pouvons rien désormais pour ces monuments populaires. Les penseurs, aussi bien que la foule, admirent l'expansion et la spontanéité de cette poésie qui déborde en élégies éplorées, en odes hardies, en hymnes religieux. Nous croirions gaspiller notre temps et nos paroles en répondant aux clameurs de quelques esprits chagrins. S'il y a vraiment parmi les lecteurs français une centaine d'admirateurs rebelles pour qui les *Méditations* de 1820 sont très-supérieures aux *Méditations* de 1823, et qui voient dans les *Harmonies* une véritable décadence, nous les plaignons bien sincèrement, mais nous ne prendrons pas la peine de réfuter leur opinion. Ou bien ils cèdent à l'entraînement vulgaire et n'admettent pas le progrès comme compatible avec l'inspiration, ce qui est une billevesée digne des colléges de province; ou bien ils sont de bonne foi dans leur entêtement et ils méritent notre pitié; car ils ne comprennent pas comment le génie poétique, en passant par trois points permanents et ineffaçables, peut décrire un cercle incessamment identique et pourtant incessamment renouvelé. Sans doute, dans l'espace de onze années, M. de Lamartine n'a jamais chanté que Dieu, l'homme et la nature; sans doute, il a toujours vu dans le bonheur douloureux des passions le fondement de la foi religieuse; mais cette trilogie poétique, sans

tons l'énergie oratoire de Sheridan, mais sans oublier les échecs parlementaires de Byron; et ce rapprochement inévitable n'entame pas d'une ligne la gloire poétique de l'orateur mal écouté. Nous persistons, malgré le *Miroir du parlement*, à mettre *don Juan* au-dessus de l'*École de la médisance*. Que M. de Lamartine se rappelle les jugements littéraires de Napoléon; en voyant comment les hommes d'action jugent les hommes d'invention, qu'il accepte comme diverses, sinon comme contradictoires, les destinées de l'imagination et celles de la volonté. Il est permis de rêver la conciliation de tous les rôles, mais l'accomplissement d'un seul suffit à la gloire, à la dignité humaine.

Après ces réserves, que nous ne pouvions taire, nous nous empressons de proclamer que le sujet choisi par M. de Lamartine convient merveilleusement à la nature de son génie. Le curé de campagne, tout en plaçant l'imagination du poëte sur un terrain nouveau et plus circonscrit, lui permettait de déployer à l'aise les facultés déjà éprouvées par de nombreux triomphes. Les intelligences familiarisées dès longtemps avec les poëmes de Goldsmith, de Wordsworth et de Crabbe pouvaient pressentir que M. de Lamartine, en traitant un sujet déjà plusieurs fois essayé, n'emprunterait rien à la manière de ses devanciers. La sobriété contenue de Goldsmith, la lenteur savante et didactique de Wordsworth, la crudité âpre et impitoyable de

Crabbe ne convenaient pas au poëte français. D'ailleurs, son habitude constante est de chercher en lui-même les éléments qu'il met en œuvre, et je suis sûr que la divine figure de Primrose n'a pas un instant excité son émulation. M. de Lamartine s'est proposé une tâche difficile et inconnue jusqu'ici dans notre littérature : l'épopée domestique Il pense que le temps des épopées héroïques est passé pour la France et pour l'Europe. Sa décision peut être contestée ; mais sans enfermer comme lui l'activité de l'imagination dans le champ de la poésie *humanitaire*, sans infliger à notre langue un barbarisme inutile, nous acceptons comme louable et glorieuse l'entreprise qu'il vient d'achever.

Le prêtre dans la société moderne, tel est le sujet de *Jocelyn*. Dans quelle condition le clergé trouve-t-il à exercer le plus courageusement les vertus évangéliques ? est-ce dans l'épiscopat ? Nous ne le pensons pas : les ouailles du presbytère exigent un dévouement plus assidu que le troupeau tout entier d'un diocèse. M. de Lamartine a donc bien fait, selon nous, de résumer le prêtre dans e curé de campagne ; car cette figure, quoique placée dans les derniers rangs de l'Église, occupe le premier rang dans l'enseignement religieux. L'évêque, mêlé aux pompes et aux joies de ce monde, coudoyant tous les jours la puissance et la richesse, rencontre bien rarement la douleur sur sa route, et omet, quoi qu'il fasse, la meilleure

partie de son rôle, la consolation. Toute sa gloire se réduit à réprimer le vice dès son début, à effrayer par ses avertissements le pécheur endurci, à détourner vers les œuvres de charité l'or de l'opulence inactive. Mais toutes ces tâches, si bien accomplies qu'elles soient, ne valent pas la consolation. A mesure que la civilisation enlace dans son réseau un plus grand nombre de familles, la douleur morale et le bien-être matériel se multiplient dans une proportion à peu près égale. A côté du luxe qui grandit, la pauvreté gémit et s'affaisse. Chaque palais, en s'élevant, écrase plusieurs chaumières, et quoique la philosophie entrevoie dans l'avenir une égale répartition de lumières et de sécurité, la religion trouve à ses pieds bien des souffrances nées du désir aveugle et avide, bien des âmes jalouses pour qui le spectacle du bonheur et de la richesse est une source de désespoir. C'est à ces âmes-là que s'adresse le curé de campagne; c'est à elles qu'il distribue le pain de la clémence divine. Les villes connaissent la cupidité, le mensonge et le vol; mais la misère ramenée à ses éléments primitifs, placée en face de l'impossible, trop pure pour engager la lutte avec les lois sociales, n'ayant d'appui qu'en Dieu, appartient au curé de village. Les crimes qui retentissent dans nos tribunaux sont là pour attester cette division de l'humanité.

Je suis loin de reprocher à M. de Lamartine

d'avoir donné à *Jocelyn* une foi tolérante, un christianisme prévoyant et docile, aussi large, aussi amoureux du progrès que la philosophie elle-même, animé d'une infatigable espérance, aussi éclairé que le doute, mais plus hardi que lui; aussi curieux que l'incrédulité, mais plus paisible qu'elle après la découverte; aussi avide de l'avenir, mais plus fort dans le présent. Sans doute il était poétiquement possible d'accepter plus franchement la donnée catholique; sans sortir des limites de l'orthodoxie, l'imagination avait encore devant elle un champ assez vaste; renfermée dans le cercle inflexible de la foi romaine, la lutte du prêtre et de l'homme n'eût pas été moins terrible et moins poignante; loin de là. Mais je ne saurais blâmer la préférence de M. de Lamartine. Lors même que le catholicisme flottant de ce nouveau poëme ne s'expliquerait pas clairement par la rêverie amoureuse des *Méditations*, par la rêverie religieuse des *Harmonies*, il faudrait encore l'accepter, non pas comme une vérité absolue, mais comme une vérité relative, comme l'expression de la société française au XVIIIe siècle. Si le cadre historique était changé, si Jocelyn, au lieu d'être placé entre Louis XVI et Danton, était contemporain de saint Jérôme, la question ne serait plus la même, et nous aurions le droit d'être plus sévère; mais après Voltaire et Diderot, Jocelyn ne nous semble pas trop mal affermi dans sa foi. Il n'a ni l'abné-

gation d'un saint, ni l'ardeur d'une bête fauve; en échappant à ce double écueil, il garde toute l'énergie, toute la grandeur de ses facultés. Il ne quitte pas la terre, mais il marche dignement parmi les hommes, sans miracle et sans lâcheté.

M. de Lamartine nous donne *Jocelyn* comme le journal d'un curé de village; c'est pourquoi Jocelyn parle toujours en son nom. Les épisodes dont se composent ce journal prennent, dans la bouche de Jocelyn, une grâce, une onction singulières. La fête de village où son âme s'éveille pour la première fois à l'amour est un vrai tableau de maître. Tous les personnages de cette fête respirent le bonheur et la gaieté, mais un bonheur grave, une gaieté pieuse. C'est mieux qu'une kermesse, c'est la grâce majestueuse des Panathénées alliée à l'expansion naïve d'une prière chrétienne. Les jeunes filles qui se parent pour la soirée, et dont les cheveux inondent les épaules; les collines qui versent au hameau le flot débordant des couples amoureux; plus tard, après l'épuisement des joies bruyantes, les murmures et les chuchotements qui se croisent dans l'ombre, les soupirs et les adieux qui se confondent, sont des traits dignes du pinceau le plus habile. La délibération de Jocelyn avec lui-même, le secret éploré qu'il dérobe à sa sœur, le sacrifice auquel il se résigne, et l'innocente raillerie des jeunes filles qu'il abandonne, leurs questions jalouses sur la beauté qu'il dédaigne,

complètent avec une admirable simplicité l'exposition de ce poëme. La fuite de Jocelyn vers la grotte des aigles, dans les Alpes du Dauphiné, après un séjour de plusieurs années au séminaire, est animée, vive et bien dite. L'hymne à Dieu sur les glaciers est, à coup sûr, une des plus magnifiques prières qui se puissent rencontrer. Le poëte convoque toutes les voix de la nature pour célébrer plus dignement la suprême volonté qui lui a permis de vivre. Il comprend que sa reconnaissance, face à face avec le bienfait qu'il a reçu, n'a que des clameurs muettes pour remercier la source et la cause de toute joie. Après avoir préludé pieusement et comme essayé sa force sur quelques notes tremblantes, il s'enhardit tout à coup, et rayonne dans tous les sens comme une symphonie impérieuse et gigantesque. Il associe à son hymne, agenouillé, toutes les splendeurs de la création. Il interpelle et prend à témoin de sa gratitude les rochers courbés en voûtes menaçantes, les cristaux glacés suspendus au flanc des montagnes, la neige étendue sous ses pieds en tapis éblouissants, les rayons qui décrivent dans le ciel l'arc aux sept couleurs; de cime en cime il monte jusqu'à Dieu pour lui ravir le secret d'une prière reconnaissante.

Lorsque Laurence paraît sur la scène, l'esprit du lecteur est si bien préparé, qu'il partage l'erreur de Jocelyn et ne devine pas la femme sous

l'enfant. Jocelyn, qui tout à l'heure demandait à Dieu une âme fraternelle où il pût épancher son bonheur et contempler l'image radieuse de ses divines espérances, Jocelyn, en voyant Laurence, ne peut se décider ni pour l'amour ni pour l'amitié. Il est encore si près de Dieu, qu'il ne sait quel nom donner à la joie nouvelle qui lui arrive. La beauté qu'il admire n'est pour lui qu'une forme de la Divinité ; dans la sincérité de son extase, il se demande si sa piété envers Laurence n'est pas un devoir, s'il pourrait sans crime ne pas prier devant elle comme devant un messager divin. Il étudie tous les traits de cette céleste figure avec une ferveur et une dévotion qui tiennent à la fois du statuaire, de l'amant et du prêtre ; il suit tous les contours de ce visage resplendissant, il se mire dans les yeux humides de cette lumineuse créature avec l'admiration savante de Phidias, le trouble de Roméo et la ferveur de saint Augustin. Il comprend et il célèbre la beauté comme elle n'a jamais été ni comprise ni célébrée ; et, lorsque la beauté prend le nom d'une femme, il est tellement sanctifié par l'admiration, qu'il ne peut devenir coupable. Tout à l'heure il voyait Dieu luire dans la création, maintenant dans la beauté humaine il l'aperçoit tout entier, et il tombe à genoux comme foudroyé par son nouveau bonheur.

Rappelé à ses premiers engagements par la voix

d'un prêtre mourant, il se débat sous la main sévère qui le menace. Il défend jusqu'au dernier moment la félicité sereine qu'il s'était promise; mais il ne peut résister à la prière suprême du vieillard qui va partir. La victime a besoin d'un consolateur, d'une oreille amie qui entende ses derniers aveux: le bourreau est aux portes de la prison. Jocelyn enverra-t-il au ciel une âme encore chargée des souillures terrestres? Pour sauver Laurence, il avait juré de l'aimer et de la suivre; pour sauver le prêtre agonisant, il renonce au monde, au bonheur de l'amour, il s'agenouille, se relève consacré, écoute la confession du prisonnier, partage avec lui le pain merveilleux, et oublie dans l'orgueil du bienfait la douleur du sacrifice. Ici la déclamation était à craindre ; mais heureusement l'émotion a sauvé le poëte et le lecteur. Jocelyn se donne à Dieu comme il s'était donné à Laurence, par générosité : il demeure fidèle à son caractère.

L'homme disparaît enfin. Les épreuves sont terminées, la chair s'est apaisée, le cœur s'attiédit, le prêtre commence, et la transfiguration s'achève, sinon sans secousse et sans angoisses, du moins assez rapidement pour que le récit ne soit pas ralenti. Tout entier à ses nouveaux devoirs, rassuré désormais sur le sort de Laurence, le curé de Valneige ne vit plus qu'en Dieu et pour la seule gloire de l'Évangile. Détaché des joies humaines, qu'il ne dédaigne pas, mais qu'il offre en holocauste à son

maître divin, Jocelyn revoit pour la dernière fois sa mère et sa sœur, et se consacre avec un dévouement sans réserve au gouvernement et au salut de ses ouailles. Il instruit les enfants à l'ombre des noyers centenaires, et leur explique en paraboles transparentes les merveilles de la création, les devoirs humains et les promesses de Dieu. Il leur montre du doigt, dans l'azur des cieux étoilés, la trace lumineuse de la volonté divine; comparant les mondes lançés dans l'espace au caillou placé dans la fronde, il interroge ses disciples sur la force du bras divin; il rapproche du mouvement des navires le mouvement des étoiles; il leur dit que les cieux ont, comme la mer, leurs matelots et leurs pilotes; et quand il les a bien instruits de l'immensité de Dieu, il les rassure et leur promet le regard vigilant de la Providence. En leur racontant le dialogue de l'aigle et du soleil, il leur prouve que la montagne et la vallée, l'homme et la fourmi, ont aux yeux de Dieu la même importance et la même valeur. Cette parabole est admirable.

Quand le prêtre s'est épanoui dans toute sa splendeur, la souffrance se réveille et l'humanité se remet à gémir. Jocelyn retrouve Laurence, étourdie, insoucieuse, impie, presque perdue; il entend les voix du monde qui bourdonnent autour de l'idole abandonnée, il va succomber et se repentir du sacrifice. Mais Dieu le soutient et le sauve. Jocelyn retourne à la paix du presbytère, et ne quitte plus

Valneige que pour recevoir les dernières paroles de Laurence. L'amant enfoui sous le prêtre, se mordant les lèvres pour ne pas crier, défendant à ses yeux de pleurer, et forçant sa bouche à bénir, à pardonner, sans prononcer une parole de reproche ou de regret, est une scène sublime, neuve dans *Jocelyn*, même après la mort de madame de Couaën. Dans cette rivalité involontaire entre Lamartine et Sainte-Beuve, il n'y a pas de vaincu.

Nous devons signaler dans *Jocelyn* une grande nouveauté, un mérite inattendu pour les admirateurs les plus empressés de M. de Lamartine : je veux parler de la réalité du paysage. Jusqu'ici le poëte, uniquement occupé de ses sentiments personnels, n'avait saisi dans la nature extérieure que les traits les plus généraux, et ne s'était jamais arrêté à l'étude, à la peinture des détails. Il s'était plu, avec une indolence voluptueuse, à encadrer sa pensée entre l'azur du ciel et l'or des moissons, entre les flots et les étoiles ; mais, bien qu'il professât une prédilection marquée pour le paysage italien, bien qu'il reproduisît en plusieurs endroits les grandes lignes de la campagne romaine, cependant il n'avait rien fait encore pour obtenir le titre de paysagiste. Dans la peinture des objets extérieurs, *Jocelyn* est un véritable progrès. Le sujet choisi par le poëte n'exigeait pas impérieusement la précision du paysage. Il était possible d'enfermer le drame entier dans le champ de la con-

[illegible] M. de Lamartine [illegible] autre-
[illegible] de [illegible]. La [illegible] grandes dif-
[illegible] des [illegible] les autres
[illegible] au poëte
de [illegible] la
splendeur [illegible] de l'architecture
et la mélodie [illegible]. M. de Lamartine, en pei-
gnant les Alpes du Dauphiné, avait devant lui un
écueil terrible : la monotonie de la grandeur. La
perpétuelle succession des tableaux majestueux,
dont se compose le spectacle des montagnes, pré-
sente à l'artiste le plus consommé au problème ef-
frayant. Terribles ou gracieuses, les images qui re-
produisent un pareil modèle ont toujours à crain-
dre, au bout d'un temps très-court, la distraction
ou l'indifférence. Comme le seul mouvement pos-
sible dans ce paysage est le mouvement des saisons,
il est malaisé d'intéresser le lecteur. La neige, la
verdure et les torrents, combinés avec la fidélité la
plus savante, n'offrent pas un attrait bien varié. Le
plaisir du séjour qui demeure dans la mémoire ne
passe pas sans résistance dans les vers du poëte.
L'impression éprouvée, sincère et profonde, se
grave lentement dans la pensée du lecteur. Or,
nous ne pourrions sans injustice contester le bon-
heur singulier avec lequel M. de Lamartine s'est
acquitté de cette tâche. Il a trouvé, pour la pein-

ture des Alpes, des couleurs vraies, éclatantes sans crudité, variées sans mensonge, des lignes grandes sans monotonie, des masses imposantes sans exagération. Il a prouvé qu'il comprenait sévèrement ses nouveaux devoirs. Jusqu'à présent il s'était abstenu de particulariser le paysage qu'il associait à ses émotions, et il était permis d'attribuer cette conduite à la prudence; pour notre part nous lui savions bon gré de sa réserve, et tout en regrettant plus d'une fois les couleurs précises qui auraient ajouté au relief de la pensée, nous préférions cette sobriété de pinceau aux teintes dures et criardes qui, dans maint poëme vanté, tirent l'œil sans le satisfaire. Mais, nous le reconnaissons volontiers, cette prudence n'était pas un calcul du poëte impuissant : le paysage de *Jocelyn* est là pour le prouver.

L'épisode des Laboureurs, que nous avons omis à dessein en racontant le poëme de M. de Lamartine, compte assurément parmi les témoignages les plus précieux de la faculté pittoresque. L'animation et la simplicité se révèlent dans tous les traits de ce magnifique tableau, et si nous ne l'avons pas mentionné d'abord, c'est qu'il ne concourt pas directement au développement de la pensée principale, à la sanctification de *Jocelyn*. Il renferme bien des germes de paix et de sérénité qui grandissent et fructifient dans le cœur saignant du héros; mais ce tableau admirable nous semble tracé avec une com-

plaisance égoïste. Après la lecture de cet épisode, le souvenir de Léopold Robert se présente naturellement à l'esprit. Dans les vers du poëte, comme sur la toile des *Moissonneurs*, on trouve une grandeur épique et solennelle, une consécration de la sueur et du travail qui nous reporte aux temps primitifs. Toutefois, malgré l'aveu du poëte, je ne crois pas que les laboureurs relèvent des *Moissonneurs*, je n'admets pas que le peintre puisse revendiquer comme sienne la source première de l'inspiration ; car pour qu'une œuvre soit belle, et l'épisode des Laboureurs est vraiment beau, il faut qu'elle procède directement de l'émotion, et le plus riche tableau ne dictera jamais qu'un médiocre poëme. Ce qui me semble plus vraisemblable, c'est que M. de Lamartine, à la vue des *Moissonneurs* de Robert, ait senti se réveiller en lui un confus souvenir des spectacles champêtres auxquels il avait lui-même assisté, et qu'il ait puisé dans le triomphe unanime du peintre une émulation courageuse. Mais, quelle que soit la valeur de nos conjectures, l'épisode des Laboureurs est un morceau digne des *Géorgiques*.

Le presbytère de Valneige demandait d'autres couleurs, des nuances plus délicates, distribuées avec plus d'avarice ; M. de Lamartine n'a pas failli à cette partie de sa tâche. Après avoir déployé dans la peinture des Alpes toute la richesse, toute la variété de Claude Lorrain et de Salvator, il a

trouvé pour la maison et l'enclos de Jocelyn des tons dignes de Ruysdael et de Teniers; il a passé sans efforts de la grandeur italienne à la naïveté flamande. Cette transition si invraisemblable n'a rien coûté au poëte. Son imagination, une fois rassasiée de couleur et de bruit, s'est renfermée sans regret dans le modeste enclos de Valneige. Jocelyn, en écrivant pour sa sœur le tableau de sa vie nouvelle, n'a omis aucun des traits du presbytère. Il pouvait s'en tenir à l'épanchement de ses plus intimes espérances, et rassurer l'âme dont il avait fait le bonheur, en lui racontant la sérénité sans cesse renaissante de ses jours laborieux; mais, avec une générosité que justifie l'absence, et qui n'a rien de puéril pour l'amitié, il essaye d'initier sa sœur à toutes les joies, à tous les moments graves ou riants de chaque journée. Pour elle, il mesure l'ombre des arbres sur le gazon; pour elle, il suit d'un œil patient le cep doré qui grimpe autour de la fenêtre. Les livres où Jocelyn puise avec une ardeur toujours nouvelle d'intarissables consolations, l'armoire où il renferme le pain du pauvre, le tiroir mystérieux où il enfouit ses épargnes, la vieille Marthe qui révère son maître à l'égal de Dieu, le chien fidèle qui se couche au pied du fauteuil studieux, rien n'a été oublié dans la description de Valneige, et la lettre de Jocelyn lutte de précision avec le pinceau le plus persévérant. Il y a dans la lecture de cette lettre un bonheur pénétrant, une sérénité

plus douce que la résignation, qui rafraîchit l'âme et la détache des passions vulgaires. Les détails se pressent avec tant d'abondance que la curiosité se promène du presbytère à l'enclos avec une joie enfantine. Mais bientôt la curiosité s'apaise ou plutôt se transforme et devient sérieuse; peu à peu l'âme du lecteur partage toutes les pensées de Jocelyn. Après avoir vécu avec lui, elle éprouve une irrésistible sympathie pour ce cœur qui a su consoler son veuvage par la prière, et qui se reprocherait comme une profanation le mépris du bonheur qu'il a sacrifié; et non-seulement nous adoptons les sentiments de Jocelyn, mais encore nous nous surprenons à envier les heures de sa journée et les meubles de sa maison. Or, cette double impression est un triomphe irrécusable pour le talent pittoresque du poëte.

La composition de *Jocelyn* ne mérite pas les mêmes éloges que les épisodes et le paysage. Les diverses parties dont nous avons parlé, admirables en elles-mêmes, ne sont pas ordonnées comme elles devraient l'être. La poésie, pas plus que la science, ne peut échapper à l'empire de la logique. L'invention, aussi bien que l'enseignement, a ses prémisses et ses conclusions, et si elle ne procède pas par théorèmes, si elle cache sous l'entraînement et la spontanéité le but volontaire et défini qu'elle se propose, elle n'en est pas moins soumise à la loi de déduction et de progression. Quelle que soit la

forme choisie par l'inventeur, dans l'ode comme dans l'épopée, comme dans le drame, chaque partie doit renfermer en elle-même non-seulement sa raison d'être, mais encore sa raison d'être là où elle est. La strophe, comme le chant, comme l'acte, n'est bien placée que là où elle est nécessaire : si elle peut être ailleurs, elle est inutile, ou du moins est d'une utilité incomplète. Examinée sous ce point de vue, la composition de *Jocelyn* est loin d'être acceptable. La grâce et la vigueur qui éclatent dans les épisodes de ce beau poëme ne peuvent ni atténuer ni excuser la succession presque fortuite qui s'est partout substituée à l'ordonnance, à la génération. Ainsi, par exemple, après la fête du village, nous passons trop rapidement aux adieux de Jocelyn et de sa mère. Si la lutte se prolongeait, si, avant de partir pour le séminaire, Jocelyn assistait au mariage de sa sœur, s'il entrevoyait parmi les compagnes de la jeune épouse l'accomplissement de ses rêves, s'il reconnaissait dans un visage riant et curieux la beauté virginale et soumise qui lui apparaît chaque nuit, le prix du sacrifice serait doublé par cette découverte. Sans être amoureux d'une femme, car un amour déterminé s'opposerait au serment que l'Église réclame, Jocelyn pourrait promener sur l'essaim joyeux des jeunes filles un regard attendri, et mesurer l'avenir qu'il abandonne : son séjour au séminaire prendrait alors une grandeur nouvelle. Le détachement auquel il arriverait

par l'étude et la méditation serait le prix d'une lutte sérieuse. Et quand la démocratie égarée, poursuivant dans le clergé le défenseur du trône renversé, dévaste les autels, Jocelyn, malgré l'apaisement de ses passions inassouvies, bénirait la solitude et la liberté vers laquelle il s'enfuit. Sans maudire sa promesse, il accepterait comme un répit innocent la nécessité qui le chasse du séminaire ; il respirerait plus à l'aise, et jetterait sur le monde, sur la vie active, sur la famille, sur les joies de la paternité, un regard de convoitise.

Ainsi préparé par une exposition sévère et complète, l'intérêt du poëme se nouerait plus étroitement. Jocelyn rendu à lui-même, appelant à son aide une âme fraternelle, enivré de son bonheur, mais incapable de le porter, ravi en extase par le spectacle de la nature, se baignant dans la lumière et dans l'ombre avec la joie d'un enfant et d'un oiseau, mais irrité de sa joie solitaire, contemplant d'un œil avide la neige qui ruisselle sous les rayons jaloux, les pans de rochers jetés comme une arche merveilleuse au-dessus du précipice, et malheureux de ne pouvoir écouter sur d'autres lèvres le cri qui s'échappe de sa bouche, Jocelyn serait une proie sans défense, une victime désignée à l'amour qui s'approche ; la lutte qu'il aurait soutenue dans le cloître, en usant ses forces, rendrait plus vraisemblables son étonnement et sa crédulité en face de Laurence. S'il avait longtemps combattu pour éloi-

gner les coupables pensées, son aveuglement et sa confiance, sa joie et sa sécurité nous sembleraient plus naturelles. Nous ne songerions pas à le quereller sur les enfantillages qu'il se permet, sur les baisers qu'il reçoit et qu'il donne, sur les regards indiscrets qu'il prolonge et qu'il renouvelle. Nous concevrions volontiers sa candeur imprudente comme une vertu née de l'insomnie et du délire; avec les nuits pleines de fantômes souriants et de caresses terribles, d'embrassements impuissants et de serments inentendus, Jocelyn triomphant et sûr de lui-même, s'applaudissant d'avoir terrassé l'ennemi, et ne craignant plus de le rencontrer, serait un personnage très-logique. Mais comme il a passé en quelques heures de la famille au séminaire, comme il s'est reposé dans la prière pendant plusieurs années, nous nous étonnons à bon droit qu'il n'ait pas acquis dans cette longue paix une clairvoyance plus savante; son empressement à recevoir Laurence dans sa retraite nous paraît dépasser les bornes de la crédulité. Cette remarque passera peut-être pour subtile auprès des lecteurs frivoles, mais nous ne croyons pas qu'elle soit injuste. Loin de là, nous pensons qu'elle se présente d'elle-même; après plusieurs années de sérénité, une imprudence pareille à celle de Jocelyn n'est pas naturelle. L'âme qui se possède, et qui a longuement médité sur le danger, ne renonce pas à la défiance et ne prend pas le qui-vive pour une

lâcheté. Avant de s'aventurer dans une amitié nouvelle, elle s'interroge; elle ne livre pas sans coup férir la place où elle s'est fortifiée. Si Jocelyn, au lieu de s'abandonner sans trouble au charme tout-puissant de Laurence, avait défendu pied à pied le terrain austère où il s'était réfugié, son inquiétude et sa résistance auraient ajouté à l'effet de sa joie désespérée lorsqu'il découvre le sexe de Laurence. Enfin, le dénoûment gagnerait beaucoup à être présenté selon la méthode que nous proposons. De quoi se compose en effet la troisième partie de ce journal? N'y a-t-il pas dans les derniers feuillets de ce récit trois moments principaux, l'ordination, le séjour de Jocelyn à Paris, et la confession de Laurence? N'est-ce pas à ces trois scènes que se réduit le dernier acte de cette tragédie psychologique? Or, je le demande, bien que ces trois moments soient unis entre eux par un lien indissoluble, bien qu'il ne soit pas donné même à la diction éparpillée du journal de les séparer, n'y aurait-il pas un avantage incontestable à les rapprocher l'un de l'autre, à les souder plus solidement encore? L'émotion ne serait-elle pas plus rapide, plus sûre et plus profonde, si après la consommation du sacrifice, après le renoncement suprême, Jocelyn, désormais tranquille sur lui-même, continuait de voir chaque nuit en rêve l'image de Laurence, si, au milieu même de ses devoirs évangéliques, il n'abandonnait pas le souvenir de la

femme qu'il a aimée, si les enfants qu'il instruit et qu'il prépare à la pratique des vertus sociales lui rappelaient la beauté de Laurence, s'il allait à Paris, pressé par une inquiétude irrésistible, si la destinée de l'absente le poursuivait comme une énigme implacable, s'il la surprenait au milieu des plaisirs, et s'il comprenait qu'elle est devenue voluptueuse et perfide par désespoir ? La résignation où il s'est réfugié ne serait-elle pas ébranlée par ce coup inattendu ? Ne se reprocherait-il pas son cruel courage en voyant l'âme qu'il a perdue et qu'il croyait sauver ? Ne se repentirait-il pas amèrement de la paix égoïste qu'il s'est faite ? Ne serait-il pas amené à regretter la vie d'amour et de protection qu'il avait devant lui et qu'il a rejetée comme sacrilége ? Il me semble que cette péripétie ne serait ni sans grandeur ni sans nouveauté. La dernière scène, la scène de la confession ne serait plus un coup de foudre ; le ciel se couvrirait de nuages, l'éclair annoncerait la tempête, le front de la forêt se couronnerait d'une lumière terrible, nos yeux verrait sans surprise le chêne déchiré par le feu divin. Jocelyn, fidèle à Laurence après l'ordination, serait admirablement préparé par l'infidélité de Laurence au rôle sublime qu'il va jouer ; il aurait épuisé la coupe douloureuse et n'aurait plus à choisir qu'entre la folie ou l'apostolat : le prêtre sortirait des cendres de l'homme. Or, tout ceci est en germe dans Jocelyn. Que fallait-il pour dégager,

pour mûrir l'épi ? La volonté, c'est-à-dire la composition.

Il nous reste à présenter un autre genre de remarques sur lequel la critique de nos jours n'insiste pas assez, ou plutôt qu'elle néglige entièrement, nous avons à parler du style. Jusqu'ici, M. de Lamartine ne paraît pas avoir cherché pour ses pensées une forme déterminée; il se fie à l'abondance de l'inspiration et ne revient guère sur le premier mot qu'il trouve. Persuadé qu'il y a pour tous les sentiments une expression fatale que la réflexion ne découvrirait pas, et qu'elle ne peut corriger, habitué à considérer le style comme une cristallisation dont tous les mouvements obéissent à des lois invisibles, il craint, en intervenant, de troubler les faces qui s'ordonnent d'elles-mêmes. Cette impersonnalité littéraire, que je ne voudrais conseiller à personne, s'applique à la poésie lyrique sans de graves inconvénients. A la vérité, elle ne permet pas à la pensée de se présenter sous sa forme la plus précise; elle néglige de préparer pour les cristaux les fils, qui, sans troubler la liqueur, servent à régulariser le travail ; mais comme la pensée lyrique est ordinairement très-simple, cette imperfection est à peine sensible, ou du moins n'a rien de choquant. Hors de la poésie lyrique, ce procédé entraîne des conséquences désastreuses. Quoique le style de *Jocelyn*, envisagé dans sa trame générale, ne soit pas inférieur au style des *Médita-*

tions et des *Harmonies*, cependant il provoque souvent l'impatience. N'est-ce pas à la différence des sujets qu'il faut attribuer la différence des impressions? La grammaire, résignons-nous à l'appeler par son nom, la grammaire est souvent offensée par *Jocelyn*, parfois même il lui arrive d'être blessée jusqu'au sang, et chacune des plaies qui s'offrent à la vue du lecteur excite une compassion mêlée de colère. Dans les *Méditations* et les *Harmonies*, la grammaire ne traversait pas toujours impunément la mêlée; au détour d'une période, au coin d'une strophe, sur le bord d'une stance, elle recevait sans crier, non pas des balles perdues, mais une charge de cendrée à bout portant; et, continuant gaiement sa route, comme si elle n'eût pas été touchée, elle semblait à peine sentir l'air cuisant du matin qui pénétrait dans ses veines. Dans *Jocelyn*, elle n'est pas traitée plus sévèrement, et pourtant on dirait que le poëte a tiré sur elle à boulets ramés. Comment expliquer cette illusion? Le style, si utile en toute occasion, n'est-il pas indispensable dans le récit? La pensée du narrateur, complexe et multiple, a-t-elle besoin d'une expression plus précise? Nous le croyons. Le solécisme, pardonnable dans une ode, à peine aperçu dans l'élégie, est un crime capital dans l'épopée. Or, dans *Jocelyn* il y a des buissons de solécismes; tantôt les pleurs sont féminisés, tantôt l'indicatif se croise avec l'imparfait, à trois lignes de distance. Le singulier rem-

place le pluriel pour le besoin du rhythme; ou bien, dans un mot composé, la première syllabe est au pluriel et la seconde au singulier. Quelquefois les verbes qui expriment par eux-mêmes une action complète, prennent un régime inattendu : La terre *germe* des fruits. L'incorrection est quelquefois poussée si loin que le lecteur a peine à se reconnaître dans cette cohue de mots indisciplinés. Admettrons-nous que M. de Lamartine ait écrit *Jocelyn* avec moins de loisir et de liberté que les *Méditations* et les *Harmonies ?* Croirons-nous qu'il se soit imposé une tâche déterminée, qu'il ait entrepris six mille vers dans un temps donné, et que le courage lui ait manqué? Une pareille hypothèse serait tout à fait invraisemblable; car aucun des épisodes de *Jocelyn* ne porte l'empreinte de la précipitation. On surprend çà et là les traces de la négligence, mais nulle part les traces de la hâte. Je m'en tiens à ma première opinion : je pense que le style épique exige une correction plus grande que le style lyrique.

Il y a dans *Jocelyn* un autre défaut qui n'est pas précisément l'incorrection, mais qui appartient à la même famille et qui relève comme elle de l'indolence, je veux parler de la prolixité. Quand M. de Lamartine rencontre une idée qui lui sourit, il ne se contente pas de l'aborder, de l'interroger habilement et d'en tirer parti, il ne la quitte pas qu'il ne l'ait épuisée. Au lieu de jeter le raisin après

en avoir exprimé le suc, il s'acharne sur les débris de la grappe et réussit à gâter son vin. Ceci, je le sais bien, n'est pas un symptôme de faiblesse, mais bien de gourmandise ; toutefois cette prolixité est à mon avis très-blâmable : car les idées les plus heureuses gagnent à ce jeu de terribles horions. Quand elles paraissent et viennent au-devant du lecteur, elles sont vaillantes et bien prises, elles se meuvent avec souplesse, elles sont pleines de grâce et d'agilité ; mais condamnées par le poëte à une marche forcée, elles perdent bientôt leur fraîcheur et leur bonne mine ; elles maigrissent avant d'avoir touché le but, elles se courbent comme les vieillards et sont essoufflées au terme de leur course. Je n'ignore pas que la concision est une conquête difficile et qu'il faut pour réduire sa pensée à des proportions sévères et harmonieuses un courage inébranlable ; mais la gloire serait sans valeur s'il suffisait de lever la main pour la cueillir. Dans trois pages diffuses il n'y a pas toujours l'étoffe d'une page concise ; bien souvent il faudrait jeter au feu des morceaux entiers et recommencer comme si rien n'était fait encore : c'est à ce prix que s'achète la beauté durable.

Malheureusement l'incorrection et la prolixité ne sont pas les seuls ennemis de M. de Lamartine. Il ne se contente pas d'offenser la grammaire et de noyer sa pensée dans un océan de paroles inutiles ; il néglige volontairement une qualité plus pré-

cieuse que la correction et la précision; il ne respecte pas l'analogie des images. Familiarisé depuis longtemps avec les ressources du style poétique, il abonde en tropes, en similitudes. Il a toujours au service de sa pensée une douzaine de figures dont chacune suffirait à défrayer plusieurs strophes. Au lieu de choisir parmi ces parures la plus riche ou la plus modeste, selon les besoins de la fête, il essaye successivement les rubis et les topazes, il jette sur les épaules de sa pensée un collier de perles qu'il n'attache pas, une rivière de saphirs et d'émeraudes qui ont le même sort, et toute cette prodigalité reste au-dessous de l'élégance. Avec ce qu'il dépense il y aurait de quoi vêtir plusieurs familles, et pourtant sa pensée est à peine vêtue, quoique chargée d'ornements.

Le défaut d'analogie est une conséquence presque nécessaire de la prolixité; aussi ai-je vu sans étonnement dans *Jocelyn* les images se multiplier, se contrarier, se contredire et souvent s'entre-tuer. Il n'y a dans cette guerre désastreuse rien d'inattendu ni de singulier; mais en présence d'un pareil spectacle le silence serait plus qu'une faiblesse, ce serait une lâcheté. Quoique la faute soit signée d'un nom illustre, notre devoir est de la montrer, de la rendre visible à tous les yeux; car si des hommes tels que M. de Lamartine se permettent de violer les lois de la langue, s'ils s'attribuent le

droit de fatiguer leur pensée jusqu'à lui briser les reins, s'ils croient faire preuve d'opulence en lui jetant un manteau bariolé de mille couleurs, que deviendront la langue, le style et la poésie?

1836.

V.

VICTOR HUGO.

M. Hugo touche à une heure décisive; il a maintenant trente-six ans, et voici que l'autorité de son nom s'affaiblit de plus en plus. A quelle cause faut-il attribuer ce discrédit? Est-ce que les forces du poëte s'épuisent? ou bien le public serait-il ingrat? Oublierait-il ceux qu'il a couronnés, par caprice, par injustice, par satiété? Serait-il condamné à chercher constamment des émotions nouvelles? En voyant l'inattention dédaigneuse qui accueille depuis cinq ans les recueils lyriques de M. Hugo, il est impossible de ne pas poser ces questions, ou plutôt ces questions se posent d'elles-mêmes, et la critique est forcée de les discuter. Nous savons tout ce qu'on peut dire sur l'ingratitude de la foule; mais nous répugnons à penser que l'ingratitude soit la seule cause du discrédit où M. Hugo est aujour-

d'hui tombé. Tout ce qu'il y a de réel dans le talent du poëte est reconnu et proclamé d'une voix unanime ; ceux même qui n'éprouvent aucune sympathie pour les strophes dorées des *Orientales*, pour les descriptions abondantes de *Notre-Dame de Paris*, ou pour les splendeurs puériles de *Lucrèce Borgia*, ne peuvent contester à M. Hugo une singulière puissance dans le maniement de la langue. Mais il semble que l'auteur ait besoin d'une lutte acharnée pour exciter l'attention. Depuis que la lutte a cessé, l'attention languit, et le moment n'est pas éloigné peut-être où elle s'endormira sans retour. Nous désirons que l'avenir démente nos prophéties, mais nous croyons sincèrement que nos craintes sont partagées par un grand nombre de lecteurs. Toutefois, ce n'est pas à trente-six ans qu'il est permis de renoncer à se renouveler ; il dépend donc de M. Hugo de réfuter nos craintes en commençant une série d'œuvres inattendues. Quant aux œuvres qu'il a signées de son nom depuis vingt ans, il faut qu'il se résigne à les voir disparaître bientôt sous le flot envahissant de l'oubli. Cette parole est dure, je l'avoue, et pourtant elle exprime sans exagération une pensée à laquelle se rallient déjà de nombreuses intelligences. D'ailleurs cette parole ne doit pas être prise dans un sens absolu ; si les œuvres de M. Hugo nous semblent condamnées à un prochain oubli, le nom de M. Hugo prendra place parmi ceux des plus har-

dis, des plus habiles, des plus persévérants novateurs, et certes cette gloire incomplète n'est pas sans valeur. Lors même que l'auteur des *Orientales* s'enfermerait obstinément dans le système littéraire qu'il a fondé, et soutiendrait que la terre finit à l'horizon de son regard, son passage dans la littérature contemporaine mériterait cependant d'être signalé, sinon comme une ère de fécondité, du moins comme une crise salutaire. Quelle que soit la détermination à laquelle M. Hugo s'arrêtera, qu'il se continue ou qu'il se renouvelle, qu'après avoir étudié toutes les ressources de l'instrument poétique, il aborde enfin le champ de la vraie poésie, ou qu'il persiste à épeler des notes innombrables sans écrire une partition, le moment est venu d'étudier et de caractériser sévèrement les odes, les romans et les drames qui composent la collection de ses œuvres. L'auteur, malgré sa jeunesse, appartient dès à présent à l'histoire littéraire. En poursuivant la voie où il est entré, il y a vingt ans, il n'arrivera jamais à surpasser les œuvres qu'il nous a données ; nous avons la certitude qu'il a maintenant accompli, dans le cercle de sa pensée primitive, tout ce qu'il pouvait accomplir. S'il tente une voie nouvelle, s'il se transforme, s'il se régénère, s'il renonce à l'amour des mots pour l'amour des idées, dans dix ans la critique devra se prononcer sur un homme que nous ne connaissons pas encore, et qui n'aura de M. Hugo que le nom.

Les *Odes et Ballades* embrassent une période de dix années ; ce recueil, formé de la réunion de trois volumes, publiés en 1822, 1824 et 1826, contient le germe évident de toutes les qualités que l'auteur devait développer plus tard sous une forme si éclatante. Cependant il se distingue nettement des recueils suivants, et il offre à la critique un curieux sujet d'étude. Nous laissons à d'autres le triste plaisir d'opposer les odes royalistes de M. Hugo aux odes démocratiques qu'il a publiées depuis sept ans. A notre avis, cette contradiction est inévitable dans la vie des hommes qui écrivent de bonne heure. Sans doute, il vaudrait mieux attendre, pour parler, l'heure de la maturité et ne pas toucher aux questions politiques avant de les avoir étudiées ; mais nous préférons l'inconséquence à l'hypocrisie, et nous pardonnerions difficilement à M. Hugo de plaider aujourd'hui pour des croyances mortes depuis longtemps dans son cœur. Il a subi la commune destinée ; à mesure qu'il avançait dans la vie, il a vu se ternir ou s'écrouler les idoles qu'il avait adorées avec ferveur. Il a cru devoir confesser hautement la ruine de ses premières espérances ; ce n'est pas nous qui blâmerons sa franchise. Mais il y a dans les *Odes et Ballades* autre chose à étudier que les sentiments politiques de l'auteur pendant une période de dix années. Le cinquième livre des *Odes*, très-imparfait sans doute pour ceux qui le jugent du point de vue littéraire,

exprime une série d'idées et de sentiments que M. Hugo semble aujourd'hui avoir complétement oubliés, ou qu'il dédaigne peut-être comme inutiles à la poésie; il y a dans ce cinquième livre, dont le ton général se rapproche plutôt de l'élégie que de l'ode, de sincères espérances, des émotions réelles, des vœux ardents et partis du cœur. Mais la parole, encore inhabile, inexpérimentée, traduit confusément les sentiments et les idées que le poëte lui confie. Les stances marchent d'un pas timide; les strophes osent à peine déployer leurs ailes et rasent d'un vol boiteux le champ d'où elles sont parties. Aussi faut-il une véritable persévérance pour démêler dans ce cinquième livre la grâce et la naïveté de l'émotion, la ferveur et la confiance qui animent le poëte.

Mais si la forme est imparfaite, si le vers bégaye, si l'image trébuche, le cœur du moins joue un rôle réel dans ces modestes élégies. Si nous lui souhaitons un meilleur interprète, nous sommes heureux en même temps de voir que ces stances ne sont pas construites avec des mots, et que le poëte a vécu et senti avant de parler. Fécondé par l'étude attentive de la conscience, ce cinquième livre, qui est plutôt un germe qu'un épi mûr, pouvait s'épanouir en moissons abondantes; mais il n'a reçu ni soleil, ni rosée, et le germe a disparu comme s'il n'eût jamais été.

Il n'y a rien à dire des odes royalistes de

M. Hugo, car ces odes, écrites de seize à vingt-six ans, sont empreintes d'une telle inexpérience, qu'elles seraient depuis longtemps effacées de toutes les mémoires, si l'auteur, en poursuivant sa course lyrique, n'eût reporté naturellement l'attention sur ses premiers débuts. Sans être dépourvues d'intérêt, elles ont plus d'emphase que d'élévation. Les images s'y croisent au lieu de s'entr'aider, et le fracas des mots y déguise rarement la ténuité ou le néant de la pensée. Je n'hésite donc pas à placer les odes que l'auteur appelle politiques fort au-dessous du cinquième livre, car ces odes n'ont rien d'original, ni de personnel. Signées d'un nom qui fût demeuré obscur, elles ne mériteraient aucune attention ; signées du nom de M. Hugo, elles prouvent ce qui était prouvé depuis longtemps, qu'il faut avoir vécu avant de publier sa pensée, et que les convictions monarchiques, pas plus que les convictions démocratiques, ne peuvent dispenser du commerce des livres ou des hommes.

Les quinze ballades ajoutées aux trois recueils précédents et publiées pour la première fois en 1828, marquent dans la carrière de M. Hugo le déplorable passage de la pensée incomplète à l'abolition de la pensée. *La Chasse du Burgrave* et *la Passe d'armes du roi Jean* dépassent en puérilité, en vacuité, tout ce que l'imagination la plus dédaigneuse pourrait rêver. Les autres pièces ont

quelquefois l'air de chuchoter une pensée; mais elles ne tiennent pas leurs promesses.

Ce que présageaient les *Ballades* s'est accompli dans les *Orientales* avec une rigueur effrayante. Les convictions ignorantes mais sincères qui circulaient dans les odes politiques, les sentiments confus qui se laissaient deviner sous le voile brumeux du cinquième livre, ont disparu sans retour, et n'essayent pas même de lutter contre les préoccupations pittoresques ou musicales qui dominent l'auteur. Entre la langue des *Odes et Ballades* et la langue des *Orientales*, il y a un abîme. Autant le poëte vendéen et le rêveur de Chérizy sont inhabiles à traduire ce qu'ils veulent ou ce qu'ils sentent, autant le poëte des *Orientales* est sûr de sa parole. Il dit tout ce qu'il veut, mais je dois ajouter qu'il n'a rien à dire. Tout entier aux évolutions de ses strophes, occupé à les discipliner, à les faire marcher sur deux, sur trois rangs de profondeur, à les dédoubler, à les diviser en colonnes, il n'a pas le loisir de se demander si ces rangs dorés qui éclatent au soleil sont prêts pour la guerre ou pour la parade. Fier de leur docilité, il les contemple d'un œil joyeux, il les couve de son regard, et oublie, dans ce puéril plaisir, la première, la plus impérieuse de toutes les lois qui président à la poésie. Il chante pour chanter, il vocalise, il prodigue les notes graves et les notes aiguës, de minute en minute il change d'octave,

et il méconnaît la substance même de la poésie ; il oublie de sentir et de penser. Chez lui, cet oubli est volontaire et se formule en système. Émerveillé de la ductilité qu'il sait donner à sa parole, il arrive bientôt à croire que la poésie peût se passer d'idées et de sentiments ; et je suis forcé de reconnaître que cette croyance singulière est devenue contagieuse. Les *Orientales* ont paru longtemps aux disciples de M. Hugo le triomphe le plus complet que la poésie pût obtenir. Sans méconnaître la richesse et l'éclat de ce recueil, nous pensons que la poésie proprement dite, la poésie vraie, ne joue aucun rôle dans les *Orientales ;* car la poésie qui ne s'adresse ni au cœur, ni à l'intelligence, qui n'excite aucune sympathie, qui n'éveille aucune méditation, ne mérite pas le nom de poésie, et n'est qu'un jeu d'enfant. Or il n'y a pas une page dans les *Orientales* qui émeuve ou qui instruise, pas une page qui témoigne que l'auteur ait senti ou pensé, qu'il ait vécu de la vie commune, qu'il fasse partie d'une famille, d'un État, qu'il soit capable de joie ou de tristesse, qu'il ait pleuré sur l'isolement ou l'abandon, ou qu'il connaisse le bonheur des intimesépanchements. Les strophes reluisent et se déroulent avec une agilité merveilleuse ; mais le plaisir de cette lecture est un plaisir stérile et ne laisse aucune trace dans la mémoire : en admirant le versificateur, nous cherchons le poëte.

Si M. Hugo, instruit par l'expérience, mécon-

tent de n'être pas compris, se fût proposé l'assouplissement de la strophe comme un moyen et non comme un but ; s'il eût multiplié les formes poétiques dans l'intention de donner à sa pensée plus de grâce ou de légèreté, nous serions le premier à le féliciter de cette résolution. Mais il est évident que dans les *Orientales* la strophe est tout et la pensée rien. L'auteur bâtit des moules innombrables, et quand ces moules sont bâtis, il y verse le métal ardent pour le seul plaisir de le voir couler. Qu'arrive-t-il ? le métal se refroidit et se fige ; mais le bronze en se figeant n'est pas devenu statue.

M. Hugo professe pour la rime un respect religieux, et nous croyons qu'il a raison, car la prosodie de notre langue est trop vague et trop incertaine pour suffire à la mélodie du vers français ; mais M. Hugo se laisse emporter par le respect de la rime bien au delà de la vérité, car il attribue évidemment à la rime la faculté d'engendrer la pensée. L'analogie ou l'identité de désinence lui suggère les plus étranges caprices ; les pensées qu'il énonce ressemblent à une perpétuelle gageure, mais n'ont rien à démêler avec l'intelligence. On dirait que l'auteur n'a d'autre dessein que d'étonner, et qu'il appelle à son aide, pour réaliser ce dessein, l'alliance des idées les plus contraires. La rime ainsi comprise soumet la pensée à toutes les chances de la loterie ; et pourtant c'est la rime seule qui a rempli les moules que M. Hugo avait bâtis

pour les strophes des *Orientales*. C'est la rime qui a convoqué des points les plus éloignés et réuni dans une étreinte inattendue des idées qui ne s'étaient jamais rencontrées. Si M. Hugo s'est proposé l'étonnement, comme terme suprême de la poésie, il a pleinement réussi, et les *Orientales* ont réalisé sa volonté. Mais nous croyons que la poésie, soit qu'elle puise aux sources de l'Orient, soit qu'elle cherche dans l'histoire des nations occidentales le thème de ses chants, est obligée de tenir compte du cœur et de l'intelligence; aussi les *Orientales* sont-elles pour nous un solfége et rien de plus. Nous voyons dans ce recueil un livre utile à consulter pour tout ce qui regarde la partie extérieure de la poésie, et, sous ce rapport, nous ne saurions trop le recommander; mais la partie intérieure de la poésie, la partie la plus sérieuse et la plus difficile, celle qui relève de la conscience, de la réflexion, n'a rien de commun avec les *Orientales*. Entre les quarante pièces de ce recueil, il n'y en a pas une qui soit inspirée par le cœur ou par la pensée, pas une qui soit poétique dans le sens le plus élevé du mot. Toutefois il a fallu un talent singulier pour écrire quatre mille vers où le cœur et l'intelligence ne jouent aucun rôle, et je comprends que M. Hugo s'admire et s'applaudisse dans les *Orientales;* car il voulait éblouir, et ses vœux sont comblés.

Si la rime a livré les *Orientales* à toutes les chan-

ces de la loterie, la doctrine de l'auteur sur la valeur des images n'est pas non plus étrangère à ce malheur. Eclairé par la lecture des poëtes lyriques, M. Hugo a compris que les images, pour venir en aide à la pensée, doivent obéir aux lois de l'analogie. Il avait méconnu cette vérité en écrivant ses odes politiques; mais la pratique de la versification ne pouvait manquer de la lui révéler, lors même qu'il n'eût pas consulté les monuments de la littérature antique. Il a donc respecté fidèlement l'analogie des images en construisant les strophes des *Orientales*. Mais il s'est bientôt exagéré la valeur de l'analogie, comme il s'était exagéré la valeur de la rime. Au lieu de voir dans l'image le vêtement de la pensée, il a fait de l'image quelque chose d'égoïste et d'indépendant; il a suivi l'exemple des statuaires qui ordonnent capricieusement les plis d'une draperie sans tenir compte du nu que la draperie doit traduire en le couvrant. J'avoue que M. Hugo, une fois décidé à suivre cette doctrine, a su la mettre en œuvre avec une rare habileté. Si les images prodiguées dans les *Orientales* ne servent de vêtement à aucune idée, elles sont d'une richesse éclatante, et l'auteur ne leur donne jamais congé avant de les avoir présentées sous les faces les plus variées. A mon avis, il se méprend complétement sur la valeur et le rôle des images; mais il tire parti de son erreur avec une prodigieuse adresse, et je conçois sans peine que son exemple

ait trouvé de nombreux imitateurs. Le succès n'absout pas l'erreur. Si l'image pouvait avoir par elle-même une valeur indépendante, il faudrait rayer de la mémoire humaine toutes les lois de la pensée, toutes les lois de la parole. Les premiers écrivains de la Grèce, de l'Italie et de la France auraient ignoré les éléments du style poétique, et l'admiration unanime qui les a couronnés serait une admiration ignorante; mais la doctrine de M. Hugo ne résiste pas à l'examen. Il est évident que l'image doit obéir à la pensée, lui servir d'ornement et de parure, et qu'elle n'a par elle-même aucune valeur indépendante.

L'application de la doctrine que nous combattons est empreinte à chaque page des *Orientales*, aussi bien que la théorie de la rime féconde; or, l'égoïsme de l'image et la fécondité de la rime ne pouvaient engendrer qu'une série de tableaux capricieux, sans relation logique, sans enchaînement, et tel est en effet le caractère général des *Orientales*. Non-seulement les récits qui veulent être dramatiques se nouent et se dénouent sans acteurs; mais le paysage même où figurent ces acteurs sans âme est un paysage impossible.

Dans les *Feuilles d'automne*, M. Hugo a voulu réhabiliter la pensée et réduire le vocabulaire au seul rôle qui lui appartienne, à l'obéissance; mais il n'était plus temps. Les sentiments naïfs et vrais qui respirent dans le cinquième livre des *Odes*,

étouffés sous le branchage touffu d'une langue ambitieuse, n'avaient pu ni se développer, ni se transformer ; l'amant, devenu père, cherchait en vain au fond de son âme les joies et les espérances qu'il avait chantées. Les *Feuilles d'automne* sont une noble tentative, mais une tentative avortée. Cependant je n'hésite pas à déclarer ce recueil supérieur à toutes les œuvres lyriques de M. Hugo. Quoique l'auteur n'ait réalisé qu'à moitié le dessein qu'il avait conçu, quoiqu'il n'ait pu réhabiliter la pensée selon son espérance et ramener la langue à la docilité, il y a dans le caractère général des *Feuilles d'automne* un aveu honorable que nous devons enregistrer. M. Hugo, malgré le succès éclatant des *Orientales*, a senti qu'il y a, au delà de la poésie extérieure, une poésie moins éclatante, mais d'une beauté plus sérieuse, et il s'est proposé d'atteindre le but qu'il avait entrevu. A notre avis, il est demeuré bien loin de ce but glorieux ; mais la justice nous commande de louer son courage et son espérance.

Le cercle parcouru par l'auteur des *Feuilles d'automne* embrasse un immense horizon ; car le poëte ne se propose rien moins que de chanter les joies de la famille et d'enseigner à l'humanité les devoirs qui la régissent et la destination qui lui est assignée. Si jamais sujet fut vaste et capable d'emporter la pensée dans les plus hautes régions, à coup sûr c'est le sujet des *Feuilles d'automne*.

Pourquoi donc M. Hugo est-il demeuré au-dessous de la tâche qu'il avait choisie ? Pourquoi les joies de la famille et la destination providentielle de l'humanité ne trouvent-elles, dans les *Feuilles d'automne*, qu'un écho confus et à peine saisissable ? Pourquoi les pensées que le poëte a voulu nous révéler, sont-elles traduites dans une langue obscure dont nous cherchons vainement la clef ? Il nous semble que l'achèvement d'un édifice tel que les *Orientales* ne pouvait demeurer impuni. M. Hugo venait d'élever un temple à la parole et d'adorer la rime en toute humilité; il venait de s'agenouiller devant l'image égoïste et de rayer la pensée du livre de la poésie; il fallait que cette idolâtrie fût châtiée tôt ou tard. Le jour où il a voulu écrire les *Feuilles d'automne* et chanter les joies de la famille et le but assigné à l'humanité, le châtiment a commencé. Vainement il essayait d'interroger son cœur, son cœur refusait de répondre, et sa bouche, prodigue de paroles, imposait silence à sa pensée engourdie. C'est là, certes, un enseignement qui mérite d'être médité. Le germe caché dans le cinquième livre des *Odes* n'avait pu être deviné que par un petit nombre de lecteurs. Mais il était permis d'espérer que ce germe se développerait et arriverait à maturité. L'heure de la maturité est venue, et le germe avait disparu. La composition des *Orientales* avait imposé à M. Hugo des habitudes désormais invinci-

bles; le culte exclusif du vocabulaire avait altéré sans retour la pensée du poëte, et l'avait détournée de la vie commune : lorsqu'il a tenté de rentrer dans la famille humaine qu'il avait abandonnée, lorsqu'il a revendiqué son droit de cité parmi les idées qu'il avait désertées, il a trouvé toutes les portes fermées, et c'est à peine s'il a pu entrevoir les hôtes parmi lesquels il voulait être admis. Les idées refusant de l'accueillir, il est retourné parmi les mots.

Et pourtant, je préfère les *Feuilles d'automne* à tous les recueils lyriques de M. Hugo. Ma préférence est facile à expliquer. Si l'auteur, en effet, a été vaincu dans la lutte qu'il avait engagée, sa défaite n'a pas été sans gloire. S'il n'a pas dit ce qu'il voulait dire, ou plutôt si sa parole trop prompte a souvent étouffé, sous son bruyant murmure, les premiers vagissements de sa pensée, nous devons lui tenir compte du vœu qu'il avait formé, de l'espérance qu'il avait conçue. Venues après le cinquième livre des Odes, les *Feuilles d'automne* seraient une énigme impénétrable ; l'esprit se refuserait à comprendre comment le rêveur adolescent, parvenu à la virilité, a sitôt perdu la mémoire de ses premières espérances, comment il a sitôt abandonné le monde de la conscience pour le monde des yeux; mais les *Orientales*, placées entre le cinquième livre des Odes et les *Feuilles d'automne*, répondent à tous les doutes, et nous

expliquent nettement les angoisses intellectuelles de M. Hugo. Si quelque chose nous étonne encore dans les *Feuilles d'automne*, c'est que M. Hugo, après un si long séjour chez le peuple des mots, ait retrouvé dans son cœur quelques traces des sentiments qu'il avait oubliés.

La lecture des *Feuilles d'automne* est féconde en leçons, et projette une vive lumière sur toutes les œuvres de l'auteur. Après avoir étudié d'un œil attentif ce recueil lyrique, dont l'intention générale est si vraie, dont l'exécution est demeurée si incomplète, il est facile de comprendre pourquoi les romans et les drames de M. Hugo offrent des personnages si singuliers. Puisque l'auteur des *Feuilles d'automne* a si mal réussi dans l'analyse de ses propres sentiments, nous n'avons pas le droit de nous étonner qu'il ait échoué, lorsqu'il a tenté d'inventer des hommes, de ranimer les cendres de l'histoire. Lorsqu'il écrivait les *Feuilles d'automne*, il avait en lui-même le modèle qu'il voulait copier; il n'avait à interroger que sa conscience pour traiter complétement le sujet qu'il avait choisi; et pourtant, c'est à peine s'il a esquissé le tableau qu'il avait entrepris; c'est à peine s'il nous a montré un coin de l'horizon immense qu'il nous annonçait. Se connaissant si mal lui-même, comment connaîtrait-il les autres hommes? Impuissant à recueillir les révélations de sa conscience, comment deviendrait-il l'écho du passé? De toutes les for-

mes de la poésie, s'il en est une qui doive atteindre facilement à la vérité, c'est à coup sûr la forme lyrique, car le poëte qui écrit une ode, une élégie, trouve en lui-même, en lui seul, tous les éléments de son œuvre. Qu'il célèbre la gloire de son pays, une bataille gagnée, ou la chute d'une dynastie parjure, il ne prend conseil que de son émotion; il a sous les yeux le modèle qu'il se propose de reproduire. Nulle forme poétique n'est donc plus voisine de la vérité que la forme lyrique. Eh bien, dans les *Feuilles d'automne*, M. Hugo est demeuré très-loin du modèle idéal qu'il avait accepté. Habitué à peindre la couleur qui éblouit les yeux, à mêler dans ses strophes l'azur du ciel et l'azur de la mer, la verdure des chênes centenaires et la verdure des prairies, les sabres damasquinés et les housses brodées d'or des cavales numides, lorsqu'il a tenté de sonder les mystères de sa conscience et d'interroger le monde invisible, lorsqu'il a cherché le thème de ses chants dans la région des idées, le livre qu'il consultait est resté sourd au plus grand nombre de ses questions; c'est à peine s'il a pu épeler quelques phrases de ce livre mystérieux qui n'était pourtant que lui-même. J'ai donc raison d'affirmer que les *Feuilles d'automne* expliquent les romans et les drames de M. Hugo.

Les *Chants du crépuscule* expriment un découragement que ne présageaient pas les *Feuilles d'automne*. Las de la lutte qu'il a soutenue contre sa

pensée rebelle, le poëte retourne à ses puériles habitudes. Il n'essaye plus de peindre le monde intérieur ; ou s'il lui arrive de nommer une idée, il se hâte de l'ensevelir dans une draperie de mots innombrables ; et sans retrouver l'éclat des *Orientales*, il demeure bien loin de la vérité des *Feuilles d'automne*. L'unité manque absolument aux *Chants du crépuscule ;* l'auteur avait annoncé un recueil de poésies politiques, ce recueil est encore à naître ; mais il y a çà et là dans le volume publié en 1835 plusieurs pièces qui appartiennent évidemment au recueil que nous n'avons pas. Cependant M. Hugo a tenté de rallier à une pensée unique les éléments contradictoires de ce volume, et d'éclairer d'un jour égal toutes les parties de ce monument lyrique. Mais il a eu beau faire : l'évidence a été plus forte que sa volonté, et les *Chants du crépuscule* ont frappé tous les lecteurs par leur confusion. La préface et le prélude destinés à expliquer l'intention du poëte n'ont fait qu'épaissir les ténèbres qui enveloppaient toutes les pièces de ce volume. Pour le juger, il convient d'étudier successivement trois morceaux de nature diverse qui résument toutes les qualités et tous les défauts du recueil. L'ode dictée après juillet 1830 démontre clairement que M. Hugo ne comprend pas l'État mieux que la famille. Il y a dans cette pièce un grand nombre de vers très-habilement faits, mais il est impossible de deviner quelle pensée régit

l'ode entière; depuis le commencement jusqu'à la fin, ce n'est qu'un entassement confus d'images sans signification. Dans ces strophes si abondantes où les mots disciplinés exécutent si bien toutes les évolutions que le poëte leur commande, je n'aperçois aucune sympathie sincère pour la gloire des armes ou la gloire de la tribune, pour les conquêtes pacifiques ou les conquêtes militaires, pour le développement de la puissance ou de la liberté. Les regrets donnés à la dynastie exilée offraient à l'auteur un point de départ naturel. M. Hugo, qui a chanté les combats de la Vendée, ne devait pas brusquement passer du dévouement royaliste à l'exaltation démocratique; mais il a complétement omis cette transition si nécessaire, il s'est complu capricieusement dans une série de tableaux qui pourraient être déplacés sans inconvénient. En un mot il a écrit sur les trois journées de juillet une ode très-habile et très-insignifiante, pleine de paroles et sans idées. Si toutes les pièces du recueil politique qu'il nous avait promis devaient ressembler à cette ode, nous sommes loin de le regretter.

La pièce adressée à M. Louis B. a été généralement admirée pour la richesse et l'abondance que l'auteur a su y déployer. Sans m'inscrire contre le jugement de la majorité, je crois devoir cependant énoncer des réserves importantes. Oui, sans doute, l'homme qui a écrit cette pièce manie la langue avec une puissance singulière, et dispose à son gré

de la césure, de la rime et de l'image ; il trouve pour une idée unique des métamorphoses nombreuses, qui attestent chez lui une connaissance complète du vocabulaire. Mais n'y a-t-il pas parmi les images qu'il emploie un grand nombre d'images triviales ? Les passions comparées aux passants qui viennent troubler l'homme pieux dans son asile, la débauche et l'impiété comparées au couteau qui raye le nom inscrit sur la cloche, peuvent-elles être acceptées comme des figures dignes de la poésie lyrique ? je ne le pense pas. L'idée première était heureuse, et si M. Hugo n'a pas le mérite de l'avoir trouvée, s'il l'a empruntée à Schiller, il a du moins fait preuve de discernement. Mais cette idée, pour devenir vraiment poétique, demandait un ordre de développements que le poëte français ne semble pas même avoir entrevu. Dans cette pièce, comme dans les *Orientales*, la rime, que M. Hugo paraît gouverner souverainement, l'a souvent emporté bien loin de l'idée qu'il poursuivait ; elle a souvent rapproché, sans raison, des images qui ne s'étaient jamais rencontrées dans le même vers. Il est facile, en lisant cette pièce, de se convaincre que M. Hugo, pour disposer de la rime, accepte de son esclave des conditions humiliantes. La rime consent à lui obéir et ne se laisse jamais appeler deux fois ; mais elle prescrit à M. Hugo d'abandonner sa pensée à la première sommation. Elle lui obéit ; mais, ce qu'elle veut, il faut que le

poëte le veuille à son tour. Dès qu'il l'invoque, elle arrive; mais elle chasse l'idée qu'elle devait encadrer. Une pareille autorité ressemble singulièrement à la servitude; je pense donc que la pièce adressée à M. Louis B. est loin de mériter l'admiration qu'elle a excitée. Elle est, je l'avoue, versifiée avec une rare habileté; mais cette habileté coûte trop cher à M. Hugo pour que nous puissions la louer sans restriction. Plus d'élévation et en même temps plus de sobriété, un choix d'images plus sévère, telles sont les qualités que je voudrais trouver dans cette pièce, et qu'il m'est impossible d'y découvrir. La rime qui prescrit l'oubli de l'idée n'est pas, quoi qu'on puisse dire, une rime obéissante, et l'habileté qui mène à de pareilles concessions n'est pas une habileté complète.

L'avant-dernière pièce des *Chants du crépuscule*, adressée à mademoiselle Louise B., *Que nous avons le doute en nous*, mérite les mêmes reproches. Le sujet choisi par le poëte n'est pas traité. Ce qu'il plaît à M. Hugo d'appeler doute pourrait très-bien s'appeler d'un autre nom. Les images que l'auteur appelle à son aide pour éclairer sa pensée, manquent d'élévation, de sévérité, et font de la douleur qu'il veut raconter une sorte d'enfantillage. Il est impossible, en parcourant les stances de cette élégie, de croire que le poëte ait réellement éprouvé ce qu'il tente de peindre. Il y a tant de coquetterie et de caprice dans les comparaisons

qu'il emploie, les mots jouent un si grand rôle, et l'idée un rôle si mince, que le cœur se refuse à toute sympathie. Cependant le doute, poétiquement compris, est un beau sujet d'élégie ; mais pour traiter un pareil sujet, il faudrait prendre au sérieux les angoisses du doute, et surtout il faudrait distinguer clairement les doutes du cœur et les doutes de l'esprit, car l'incertitude des vérités poursuivies par la science n'est pas une douleur, mais un noviciat ; tandis que la ruine des croyances que la science ne peut établir sur de solides fondements, mais dont le cœur a besoin, est un tourment digne de pitié. M. Hugo semble n'avoir entrevu aucune des conditions du sujet ; il est impossible de démêler, dans la pièce adressée à mademoiselle Louise B., s'il s'agit de l'incertitude des vérités scientifiques ou de la ruine des croyances consolantes. A parler franchement, le doute n'est qu'un prétexte dont M. Hugo se sert pour rimer quelques stances ; il n'y a chez le poëte aucune douleur sincère, aucun regret cuisant, aucun besoin d'épanchement et de confiance. Le doute vague, indéfini, sur lequel il brode des comparaisons ingénieuses, mais choisies au hasard, au lieu d'inspirer l'attendrissement, éveille chez le lecteur un sentiment contraire. On se demande avec dépit s'il est permis de traiter si légèrement une idée si grave, s'il est permis d'assembler, à propos de la douleur, tant d'images coquettes et puériles, et l'on arrive à

croire que M. Hugo ne regrette aucune croyance, que toute croyance lui est inutile ou indifférente, qu'il chante pour chanter, sans avoir à nous révéler aucune douleur sincère. Déplorable conclusion que je voudrais pouvoir effacer, mais dont l'évidence me paraît irrécusable! Voilà pourtant où mènent l'amour et le culte des mots.

Les *Voix intérieures*, publiées l'année dernière, ressemblent à un arrêt prononcé par M. Hugo contre lui-même. Ce recueil, en effet, envisagé littérairement, est certes supérieur aux *Chants du crépuscule*. S'il ne se recommande pas au lecteur par une parfaite unité, du moins il ne révèle pas la même indécision, la même hésitation intellectuelle que les *Chants du crépuscule*. Mais nous devons le dire, et sans doute M. Hugo le sait mieux que personne, les *Voix intérieures* sont bien loin des *Feuilles d'automne* sous le rapport de la vérité humaine, et bien loin des *Orientales* sous le rapport de l'éclat lyrique. Deux sentiments dominent et remplissent ce recueil : l'orgueil et la colère. Assurément il eût été possible de trouver dans l'orgueil et la colère des inspirations sérieuses : mais à quelles conditions ? Ne fallait-il pas que l'orgueil fût légitime, et la colère dirigée contre un ennemi réel ? Or, sur quoi se fonde l'orgueil de M. Hugo ? à qui s'adresse sa colère ? M. Hugo s'admire, et se plaint de n'être pas admiré comme il voudrait l'être ; il accuse de jalousie et de perversité les esprits sincères qui se

permettent de l'avertir lorsqu'il s'égare. Si M. Hugo se contentait d'applaudir de ses propres mains le talent qu'il a montré, nous pourrions nous contenter de sourire à ce puéril délassement; mais son orgueil, tel qu'il l'avoue, tel qu'il l'affirme dans les *Voix intérieures*, mérite une réprimande sévère; car il n'exige pas moins que l'adoration; il prétend à l'omniscience, et voit dans toutes les admirations paresseuses ou rebelles l'ignorance ou l'impiété. Arrivé à ces cimes terribles que le regard peut à peine mesurer, M. Hugo devait rencontrer le vertige, et il l'a rencontré. C'est le vertige qui a dicté l'ode *à Olympio*, c'est le vertige qui a épelé toutes les strophes insensées de cet hymne idolâtre; c'est lui qui a fait de M. Hugo deux personnes, dont l'une s'agenouille devant l'autre : un prêtre qui brûle l'encens, un dieu qui le respire. Pour ceux qui étudient d'un œil attentif les maladies de l'âme humaine, c'est là sans doute un curieux, un attendrissant spectacle; mais en présence d'une pareille métamorphose, en présence de cet homme dieu et prêtre tout à la fois, la critique n'a pas d'arrêt à prononcer, car le malade s'est jugé lui-même. Sans doute, avant de se diviniser, avant de placer son génie sur l'autel et de s'agenouiller devant lui, il a cruellement souffert; avant de s'avouer l'insuffisance de la gloire humaine et de briser la couronne que la foule avait placée sur sa tête, il a dû lutter avec de terribles visions. Le jour où il s'est

cru dieu, il avait épuisé toutes les angoisses de l'orgueil blessé, et il s'est décerné la divinité comme un baume destiné à fermer toutes ses plaies. Le poëte qui se résout à l'apothéose, qui se réfugie dans la divinité, ne relève pas de la critique, qui le plaint sans le juger.

Et pourtant la colère de M. Hugo ne connaît d'autre ennemi que la critique; c'est à cet ennemi seul qu'elle adresse toutes ses invectives, c'est contre lui qu'elle lancé ces apostrophes véhémentes qui voudraient exprimer le mépris et qui ne peignent que l'orgueil saignant. Si jamais colère fut injuste et insensée, c'est la colère de M. Hugo; si jamais invectives furent imméritées, c'est à coup sûr les invectives que M. Hugo adresse à la critique. Jamais poëte, en effet, n'a été traité par la critique avec plus de révérence et de ménagements. Si l'on veut bien oublier les premières années de sa carrière, et certes à cette époque il n'était pas encore digne de soulever une discussion sérieuse, on sera forcé de reconnaître que depuis dix ans, c'est-à-dire depuis qu'il a trouvé pour sa pensée un docile interprète, M. Hugo a rencontré pour chacune de ses œuvres une attention unanime, un auditoire courageux, désintéressé, clairvoyant, tel enfin que pourrait le souhaiter le plus beau génie. Il s'est fait autour de chacune de ses œuvres un grand silence, puis un grand bruit; la multitude a écouté, dans un recueillement respectueux, puis, après avoir

entendu, elle a battu des mains ou protesté par ses clameurs contre la valeur des paroles qu'elle venait d'entendre. Mais cette protestation même est un glorieux hommage rendu au poëte; car la multitude ne dédaigne pas celui qu'elle combat, et bien des poëtes, qui ne se plaignent pas, échangeraient, contre la destinée orageuse de M. Hugo, la destinée silencieuse que leur a faite l'indifférence. Sans les tempêtes qu'il a traversées, le nom de M. Hugo n'aurait pas eu le retentissement dont le poëte se plaint aujourd'hui avec une ingratitude singulière. S'il voulait la paix, il devait ne pas quitter la plaine; il a voulu vivre dans la région où vivent les aigles, qu'il se résigne aux périls de son ambition.

L'orgueil et la colère ont été, pour M. Hugo, de mauvais conseillers. Malgré sa rare habileté, le poëte n'a pu donner à ses plaintes furieuses, à ses hymnes agenouillés, un accent capable d'éveiller les sympathies de la multitude. C'est à peine si quelques oreilles empressées ont recueilli ses hymnes et ses plaintes. Toutefois on aurait tort d'attribuer cette indifférence à la nature même des sentiments exprimés par M. Hugo, car chacun de ces sentiments, exprimé avec sincérité, ne manquerait pas d'émouvoir. Mais la forme que leur a prêtée l'auteur des *Voix intérieures* est tellement verbeuse, tellement prolixe, que la sympathie devient impossible. La parole est si abondante, la pensée si rare, les strophes se précipitent à flots si pressés sur l'idée qu'el-

les devraient porter, qu'elles l'engloutissent et la dérobent au regard. A proprement parler, la poésie, telle qu'elle se révèle dans les *Voix intérieures*, est un fleuve sans source et sans rivage. Il n'y a pour elle aucune raison d'être ou de s'arrêter. Le lit qu'elle se creuse est indéfini, sans fond et sans limite. Les lignes qu'elle décrit sont tellement capricieuses, tellement contradictoires, que l'œil le plus persévérant ne peut découvrir d'où elle vient, où elle va. Quand l'ode furieuse ou plaintive commence à bégayer les sentiments du poëte, on dirait qu'elle achève une phrase commencée depuis longtemps, qu'elle récite la péroraison d'une harangue dont les premiers points ne sont pas venus jusqu'à nous ; et quand elle s'arrête, quand elle ferme ses lèvres, nous attendons encore, pour la comprendre, les paroles qu'elle ne prononcera pas. Cette impression, que je traduis avec une fidélité scrupuleuse, dépend évidemment de la forme poétique adoptée par M. Hugo. C'est aux *Orientales* qu'il faut rapporter l'inattention et l'indifférence qui ont accueilli les *Voix intérieures ;* c'est aux strophes amoureuses de leurs ailes bigarrées qu'il faut demander compte du silence et du dédain infligés à l'orgueil et à la colère du poëte. S'il eût prêté à des sentiments injustes un accent simple et franc, il eût été réprouvé, mais écouté.

L'opinion que nous exprimons ici sur les œuvres lyriques de M. Hugo, paraîtra sévère à ses admira-

teurs ; cependant il nous semble difficile que la réflexion ne les amène pas à notre avis ; car personne plus que nous n'est disposé à louer ce qui est louable dans les œuvres lyriques de M. Hugo. Mais malgré notre prédilection hautement avouée pour cette partie de ses œuvres, malgré le mérite éminent des odes qu'il a prodiguées depuis vingt ans, nous ne pouvons fermer nos yeux à l'évidence, et nous sommes forcé de reconnaître que les plus belles odes de M. Hugo n'ont qu'une beauté superficielle et incomplète. Le maniement le plus admirable de la parole ne supplée pas et ne suppléera jamais la sincérité, la profondeur de l'émotion. Or, dans toutes les œuvres lyriques de M. Hugo, où trouver une page qui respire une émotion sincère ? Le cinquième livre des *Odes* semble répondre à la question que nous posons. Mais M. Hugo consentirait-il à être jugé d'après le cinquième livre des *Odes ?* Assurément non. Bien qu'il professe pour toutes ses œuvres un respect religieux, bien qu'il soit décidé à ne rayer, à n'oublier aucun des vers qu'il a signés de son nom, il doit sentir, mieux que nous, que le cinquième livre des *Odes* est plutôt bégayé que chanté. Les sentiments qui circulent dans ce livre sont des sentiments vrais et deviendraient facilement poétiques sous la plume d'un artiste consommé ; mais M. Hugo, lorsqu'il essayait de les traduire, était encore trop inexpérimenté, trop étranger à toutes les difficultés de la langue,

à toutes les ruses de la versification, pour exprimer nettement ce qu'il avait dans le cœur. Les vagues espérances, les mélancoliques rêveries du vallon de Chérizy, confiées au même interprète cinq ans plus tard, seraient sans doute comptées aujourd'hui parmi les monuments les plus purs de la poésie française. Ébauchées par une main inhabile, ces rêveries demeurent comme un enseignement, comme un conseil, et montrent ce que fût devenu M. Hugo, s'il eût acquis la connaissance complète de l'instrument poétique, avant de chanter ses émotions et ses pensées. Oui, sans doute, le cinquième livre des *Odes* mérite d'être médité ; mais, parmi les admirateurs de M. Hugo, en est-il un seul qui voit dans ces *Odes* une série d'œuvres achevées? je ne le crois pas.

Ainsi, les premières années de l'adolescence de M. Hugo, c'est-à-dire l'espace compris entre seize et vingt-deux ans, sont représentées d'une façon très-incomplète dans ses œuvres lyriques. Le rêveur et l'amant n'ont trouvé dans l'artiste qu'un écho infidèle. L'époux et le père ont-ils été plus heureux? les *Feuilles d'automne* sont là pour répondre. Ce recueil nous paraît supérieur à toutes les œuvres lyriques de M. Hugo ; mais si le style des *Feuilles d'automne* surpasse en clarté, en éclat, le style du cinquième livre des *Odes*, qu'il y a loin de l'émotion sincère de l'adolescent aux émotions factices du chef de famille ! Amant agité de troubles

sans nombre, face à face avec un avenir incertain, acharné à la poursuite d'un bonheur qui fuit devant lui, dévoué à des croyances qu'il n'a pas eu le temps de discuter, M. Hugo, de seize à vingt-deux ans, prend la poésie au sérieux, et cherche dans l'art des vers plutôt un soulagement qu'une profession. Il ne dit pas nettement ce qu'il veut dire ; mais du moins il ne parle qu'à son heure, ses vers vont de son cœur à ses lèvres. Plus tard, en écrivant les *Orientales* et les *Feuilles d'automne*, il a mis son cœur et son imagination au service de sa parole impérieuse ; il a voulu que l'émotion et la pensée jaillissent du choc des mots comme la lumière du choc des cailloux. Séduit par le murmure de ses strophes harmonieuses, il a cru qu'il avait asservi la poésie à ses caprices, et qu'à toute heure, dès qu'il lui plairait de chanter, il la trouverait docile et empressée comme les cordes d'une harpe. Applaudi, enivré, il a pris en pitié les hommes qui se donnent la peine de vivre, de sentir et de penser, qui se résignent à toutes les épreuves de l'étude et de la passion, avant de s'adresser à la foule. Mais cette erreur, partagée d'abord par de nombreux disciples, devait avoir un terme, et aujourd'hui les plus fidèles admirateurs de M. Hugo n'essayent pas de soutenir la vérité humaine et vivante des *Orientales* et des *Feuilles d'automne*. Ils ne répudient pas leur premier enthousiasme, ils continuent de louer en toute équité la valeur musicale de ces deux

recueils ; mais ils regrettent avec une entière bonne foi que ces deux magnifiques palais soient inhabités, que l'émotion et la pensée n'animent pas ces chants mélodieux.

Il était permis de croire que M. Hugo comprenait toute la puérilité de la poésie exclusivement musicale. La lutte courageuse qu'il avait engagée contre lui-même, en écrivant les *Feuilles d'automne*, semblait donner à cette opinion le caractère d'une vérité démontrée. Pris au dépourvu, lorsqu'il avait voulu célébrer les joies de la famille, n'était-il pas naturel qu'il rompît brusquement ses habitudes, qu'il répudiât, avec une abnégation courageuse, la gloire illégitime qui l'avait perdu ? En passant de la poésie domestique à la poésie politique, ne devait-il pas se résigner à dépouiller le vieil homme, ou plutôt à recommencer l'apprentissage de la vie humaine, qu'il avait désapprise ? Oui, sans doute, il devait, mais il n'a pas voulu se renouveler. Il a traité la patrie comme la famille, avec une légèreté qui pourrait s'appeler dédain, si elle ne méritait pas le nom d'ignorance. Les *Chants du crépuscule* et les *Voix intérieures*, où brillent çà et là quelques lueurs de pensée philosophique ou politique, ne sont cependant ni moins puérils ni moins vides que les *Orientales*, et rappellent à peine, d'une façon confuse, l'intention sincère mais impuissante des *Feuilles d'automne*. Cette décadence n'a rien, assurément, qui doive nous sur-

prendre. Si le maniement de la strophe n'avait pu dispenser le poëte de l'étude attentive de la vie domestique, comment la pratique de plus en plus savante de la versification l'eût-elle initié à la connaissance des intérêts politiques ou des droits généraux de l'humanité? Si M. Hugo a espéré un seul jour, un seul instant qu'il arriverait, par la seule puissance de sa volonté, à comprendre les questions qu'il n'avait jamais étudiées, il est coupable de folie. Or, les *Chants du crépuscule* et les *Voix intérieures* nous autorisent à croire qu'il a dédaigné l'étude des questions philosophiques et politiques. Quels fruits ce dédain a-t-il portés? Le poëte s'est débattu dans les ténèbres, comme un navire sans pilote et sans boussole. Il a déclamé, sans savoir où l'emportait sa parole; mais il n'a rencontré qu'un auditoire inattentif et indifférent, et le silence de la foule a dû lui montrer qu'il avait épuisé tous les trésors de son ignorance. Il a tiré de la parole tout ce que la parole contenait; s'il ne veut pas se survivre, il est temps qu'il appelle à son aide les idées qu'il a jusqu'ici négligées.

Quoique les trois romans qui ont précédé *Notre-Dame de Paris* soient très-loin d'avoir la même importance littéraire que ce dernier ouvrage, cependant il est indispensable de les étudier avec une sérieuse attention pour comprendre et pour expliquer les transformations successives du talent poétique de M. Hugo. Ces transformations, je le

sais, sont plutôt apparentes que réelles, plutôt superficielles que profondes. Sous la diversité se cache l'identité. Il est facile de remonter de *Notre-Dame de Paris* aux exploits de *Han d'Islande*, et de conclure de *Han d'Islande Notre-Dame de Paris*. Toutefois il n'est pas hors de propos de caractériser les trois premières tentatives qui ont signalé l'entrée de M. Hugo dans la carrière du roman; car ce travail n'est pas moins riche en enseignements que l'analyse de ses œuvres lyriques. Si l'auteur de *Notre-Dame* publiait aujourd'hui *Han d'Islande*, il est certain qu'un tel livre n'obtiendrait aucun succès et ne soulèverait pas même une dédaigneuse opposition. Ce roman n'est, en effet, qu'un mélodrame du troisième ordre, et sans doute il serait oublié depuis longtemps, sans la curiosité qui s'attache aux premiers bégayements d'un écrivain devenu célèbre. Han d'Islande et Spiagudry sont des monstres hideux et n'inspirent que le dégoût. Il est juste d'ajouter qu'Éthel et Ordener jettent sur le récit, d'ailleurs très-vulgaire et très-monotone, qui remplit les neuf dixièmes du livre, une sorte d'intérêt poétique. Assurément il s'en faut de beaucoup qu'Éthel et Ordener puissent passer pour des créations neuves, pour des personnages inventés; telles qu'elles sont pourtant, ces deux figures excitent chez le lecteur une réelle sympathie : car, du moins, ces deux figures appartiennent à la famille humaine, tandis que les autres

personnages du livre résument à plaisir tous les genres de difformité. Si les amours d'Éthel et d'Ordener rappellent à la mémoire la plus paresseuse tous les romans anonymes feuilletés au collége, du moins ces amours sont possibles, et cette qualité, si insignifiante en apparence, mérite d'être signalée dans un livre de M. Hugo ; car l'auteur de *Notre-Dame* a commencé de bonne heure à poser sa fantaisie comme supérieure et même comme contraire à la raison. Quand un de ses personnages est conçu de façon à pouvoir vivre de la vie commune, il faut remercier le poëte de sa généreuse condescendance, de son respect pour le modèle humain. La lecture de *Han d'Islande* ne suscite aucune question sérieuse ; le sujet, la conception et l'exécution échappent à la fois à la louange et au reproche ; et malgré son admiration avouée pour ses œuvres, sans doute M. Hugo n'ignore pas que ce livre est digne, tout au plus, de prendre place à côté de *Barbe-Bleue*. Il y aurait donc de l'injustice à insister sur la nullité de ce roman ; mais il importe de remarquer que la prédilection de M. Hugo pour les monstres s'est signalée pour la première fois dans le roman de *Han d'Islande*.

Dans *Bug Jargal*, nous retrouvons cette prédilection traduite sous une forme moins hideuse, mais avec une persévérance qui indique un système arrêté. Il est impossible en effet de mécon-

naître l'intime parenté qui unit Han d'Islande et le nain Habibrah. Il y a, j'en conviens, plus de nouveauté, plus d'originalité si l'on veut, dans le personnage d'Habibrah ; mais cette originalité, ramenée à sa plus simple expression, n'est, à tout prendre, que l'union de la laideur morale et de la laideur physique. Si Habibrah excite moins de dégoût que Han d'Islande, c'est que la ruse domine chez lui la férocité, c'est qu'il met au service d'un corps incomplet un esprit d'une vivacité, d'une souplesse singulière, c'est qu'il y a dans sa scélératesse un côté savant qui soutient l'attention. L'amour du capitaine d'Auverney pour Marie n'est guère plus neuf que l'amour d'Ordener pour Éthel; mais, grâce à la richesse du paysage qui encadre cet amour, nous acceptons comme inventé ce que nous avons déjà lu cent fois. Le dévouement et la générosité de Bug Jargal méritent seuls d'être loués, comme un ressort habilement mis en œuvre. Le personnage de cet esclave sublime se distingue par l'animation et la simplicité. Le style de *Bug Jargal* est évidemment supérieur au style de *Han d'Islande;* mais il ne faut pas oublier que *Bug Jargal,* composé à l'âge de seize ans, a été remanié et refait en grande partie huit ans plus tard, lorsque l'auteur avait atteint vingt-quatre ans : à cet égard, la déclaration de M. Hugo ne laisse aucun doute. Nous avons donc le droit de juger *Bug Jargal,* non comme une ébauche, mais comme une

œuvre corrigée à loisir. Or, la conception de ce roman, bien que supérieure à celle de *Han d'Islande,* ne mérite cependant pas de grands éloges. Biassou et le planteur sang mêlé sont des types de cruauté, de niaiserie poltronne très-maladroitement dessinés. Le style seul, par sa rapidité, par son élégance, par la sobriété des ornements, donne à *Bug Jargal* une valeur littéraire qu'on chercherait vainement dans les personnages.

Le Dernier Jour d'un condamné, écrit presque en même temps que *les Orientales,* résume malheureusement les défauts et les qualités de ce recueil lyrique. Le sujet, pris au sérieux, semblait promettre une étude psychologique; M. Hugo, sans avoir complétement méconnu les conditions du sujet, a cependant trouvé moyen de le traiter à peu près constamment par le côté visible, extérieur, en indiquant à peine et d'une façon confuse le côté intérieur, invisible, c'est-à-dire le côté le plus important, le seul qui soit véritablement poétique. Il s'est proposé de peindre les tortures morales de l'homme condamné à mort, qui compte, dans son cachot, les heures, les minutes, les secondes qu'il lui reste à vivre. Certes, une pareille donnée était de nature à corriger la prédilection de M. Hugo pour le monde extérieur; il y avait lieu d'espérer qu'en fouillant dans les entrailles de cette idée féconde, il oublierait peu à peu son amour pour le bruit, pour la couleur; qu'il dés-

apprendrait le culte des mots, et reviendrait à la pensée, à l'émotion, par l'étude patiente, par l'analyse assidue du thème qu'il avait choisi. Il y aurait de l'injustice à dire que le récit du Dernier jour d'un condamné a été pour M. Hugo un travail sans profit; mais, pour être vrai, nous devons déclarer qu'il n'a pas tiré de ce travail tout le profit que nous pouvions espérer. Un seul épisode mérite d'être loué sans restriction, c'est l'épisode de Pepita; or, cet épisode se rattache précisément au côté négligé par M. Hugo dans le reste du récit. Le tableau de cet amour si frais et si pur, si ardent et si chaste à la fois, contraste douloureusement avec la condition désespérée du condamné, et nous devons regretter que l'auteur n'ait puisé qu'une seule fois à cette source d'émotions. Ce n'est pas moi qui contesterai l'habileté singulière, l'abondance descriptive, que M. Hugo a montrées dans *le Dernier Jour d'un condamné;* il est évident, pour tous les hommes lettrés, que l'écrivain à qui nous devons ce monologue éloquent manie la langue avec une sécurité magistrale, et qu'il dit ce qu'il veut sans embarras, sans trouble, sans hésitation. Mais, si la langue obéit, elle reçoit bien rarement des ordres qui relèvent de la pensée. La peinture du préau de Bicêtre et du ferrement des galériens, le voyage de Bicêtre à Paris entre le gendarme et l'huissier, le sermon de l'aumônier, la séance des assises et la toilette du condamné

appartiennent plutôt au mélodrame qu'à la poésie proprement dite, et le talent incontestable de l'auteur ne peut masquer la vulgarité de ces deux tableaux. Ce livre est certainement une preuve de puissance ; mais la donnée choisie par l'auteur promettait un poëme que nous n'avons pas : nous espérions assister aux tortures de la conscience, et nous n'avons sous les yeux que les frissons de la chair.

Le personnage de Han d'Islande et d'Habibrah ne reparaît pas dans *le Dernier Jour d'un condamné ;* il est vrai qu'il eût difficilement trouvé place dans ce lugubre monologue. Cependant M. Hugo ne pouvait se passer d'un monstre, et il a réalisé son type de prédilection dans le ministère public. La justice humaine, telle qu'il nous la montre, n'est pas moins altérée de sang que Han d'Islande, ou Habibrah. Le magistrat n'est pas moins cruel que le brigand ou le nain ; il n'y a entre ces deux cruautés que la différence qui sépare l'emphase de la bizarrerie. La colère de M. Hugo contre la magistrature est aujourd'hui devenue un lieu commun qui reparaît dans tous ses livres ; si ce lieu commun avait quelque utilité, nous le subirions volontiers ; mais nous avouons sincèrement qu'il nous est impossible de voir dans cette colère un plaidoyer contre la peine de mort. Si telle est l'intention de l'auteur, c'est une intention traduite bien maladroitement. Si la loi est mauvaise, c'est la loi qu'il faut attaquer et non la magistrature,

qui ne l'a pas faite, et qui l'applique selon la mesure de ses lumières.

Dans *Notre-Dame de Paris*, nous retrouvons en pleine maturité toutes les qualités littéraires qui n'existaient qu'en germe dans les trois ouvrages précédents. Pour être juste envers M. Hugo, il faut le juger comme romancier d'après *Notre-Dame de Paris*, et ne consulter ses autres romans qu'à titre de renseignements. Le roman de *Notre-Dame*, écrit à l'âge de vingt-neuf ans, peut être considéré, sinon comme le dernier mot de l'auteur, du moins comme l'expression d'une volonté longtemps discutée, soumise à toutes les épreuves de la réflexion. Les personnages de ce livre appartiennent-ils à la famille humaine? Nous ne le croyons pas. Le talent littéraire de M. Hugo s'est-il montré dans cette œuvre plus riche, plus varié que dans les romans précédents? Assurément oui. Le style de *Notre-Dame* est incontestablement supérieur au style de *Han d'Islande*, de *Bug Jargal*, du *Dernier Jour d'un condamné;* mais ce style, j'ai regret à le dire, s'est enrichi aux dépens de la pensée. Éthel, Ordener, Marie, d'Auverney, Pepita, ont disparu sans retour, et fait place à des figures habilement dessinées, j'en conviens, mais dont le modèle n'existe nulle part. L'écrivain est devenu plus habile, mais le poëte s'est éloigné de plus en plus de la vérité humaine, sans laquelle il n'y a pas de poésie possible.

Gringoire, destiné, dans la pensée de l'auteur, à personnifier les misères de la condition poétique au xve siècle, n'est qu'une caricature grimaçante, et n'excite, il faut bien le dire, ni le rire, ni la pitié. Il y a dans ce personnage un tel amour de l'avilissement, une dégradation si ardemment acceptée, un si parfait mépris de toute dignité, que toute sympathie pour lui est impossible. Comment, en effet, s'intéresser à un homme qui n'a ni volonté, ni respect pour lui-même, ni force pour combattre la pauvreté, ni confiance dans un pouvoir supérieur au pouvoir humain ? Un tel acteur, si toutefois un tel acteur a jamais existé, est indigne d'occuper la poésie. C'est un peu plus qu'un animal domestique, un peu moins qu'un laquais. En vérité, plus je pense à Gringoire, et plus j'ai de peine à comprendre comment M. Hugo a pu être amené à personnifier la poésie dans cette espèce de mendiant qui voudrait être bouffon.

Phœbus de Chateaupers, amoureux de ses éperons et de son épée, charnel, égoïste, arrogant, a sur Gringoire un avantage positif. S'il n'intéresse pas, du moins il a pu être, et c'est un mérite qui n'est pas à dédaigner. Mais que vient faire, dans un roman, un pareil personnage? Si l'oisiveté peut à ce point dégrader les facultés humaines, ce que je ne veux pas nier, à quoi bon mettre en scène un homme qui n'a plus d'humain que le nom? Que Phœbus ressemble à bien des héros de garnison,

je ne le nie pas; mais je ne crois pas que de pareils héros puissent jamais exciter aucune sympathie. Je comprends très-bien que Phœbus de Chateaupers n'aime pas Fleur-de-Lis Gondelaurier, mais je comprends difficilement que la Esmeralda aime Phœbus de Chateaupers; car la beauté, qui suffit à éveiller l'amour, ne suffit pas à le nourrir, et dès les premiers mots, la Esmeralda, sans avoir besoin d'une grande pénétration, doit deviner que Phœbus est un homme sans cœur, un homme indigne d'amour.

Claude et Jehan Frollo, le diacre et l'écolier, ne sont pas si loin de la vérité que Gringoire; mais ces deux personnages, comme celui de Phœbus, me paraissent incapables d'exciter aucun intérêt sérieux. Qu'est-ce en effet que le diacre? Un prêtre que la continence a rendu fou, un malheureux chez qui la chasteté agit comme le vin, que le cri de la chair pousse à la luxure, qui ressemble bien plus à une bête féroce qu'à un homme, sujet digne d'étude pour un médecin, indigne d'occuper la poésie. De telles souffrances sans doute ne manquent pas de réalité; mais toutes les faces de la réalité n'appartiennent pas à la poésie, et si Claude Frollo était accepté comme un personnage poétique, l'imagination, une fois engagée dans cette voie, se flétrirait bientôt. Quant à l'écolier Jehan Frollo, il n'a rien dans son caractère qui égaye le lecteur. Plus rusé que Gringoire, il n'est pas moins avili.

Sa gourmandise et sa paresse entêtée, qui se comprendraient chez un enfant de douze ans, deviennent monstrueuses chez un homme qui touche à la virilité. A proprement parler, Jehan Frollo n'est qu'un reflet de Gringoire. Les espièglerie qu'il conçoit et qu'il exécute sont plus grossières qu'amusantes ; il n'a dans la bouche qu'un vocabulaire emprunté à la joie des halles, et ne parvient pas à dérider les plus indulgents. Je ne devine pas qu'elle a pu être la pensée de M. Hugo en créant cette figure d'écolier.

Je n'ai rien à dire de Fleur-de-Lis Gondelaurier, car l'auteur a dessiné avec une négligence très-pardonnable ce personnage passif. Cette blonde jeune fille, fière de sa beauté, joue un rôle si peu important dans le roman, que M. Hugo était naturellement dispensé d'insister sur le caractère qu'il lui prête. Toutefois il me semble que, sans se rendre coupable de pruderie, elle pourrait reprocher à Phœbus de Chateaupers la grossièreté insolente de ses manières. Une jeune fille élevée sous les yeux de sa mère ne peut prendre pour une marque d'amour la familiarité qui réussit tout au plus auprès d'une aventurière aguerrie.

La Esmeralda et Quasimodo sont évidemment les deux principaux acteurs de *Notre-Dame de Paris* ; c'est sur eux que M. Hugo a voulu concentrer notre attention et notre sympathie ; c'est donc à eux surtout que l'analyse doit s'adresser pour esti-

mer le mérite humain de *Notre-Dame*. Or, il me semble que ces deux personnages, qui, rapprochés l'un de l'autre, ou plutôt opposés l'un à l'autre, produisent une impression plus voisine de l'étonnement que de la sympathie, supportent difficilement l'épreuve d'une étude individuelle. Je ne reproche pas à M. Hugo d'avoir reproduit dans la Esmeralda Fenella et Mignon. Loin de là; je lui reproche d'avoir oublié, dans la création et dans la mise en œuvre de ce personnage, le naturel qui respire dans *Peveril du Pic* et dans *Wilhelm Meister*. La bohémienne de M. Hugo est une figure pleine de fraîcheur et de grâce quand elle entre en scène, mais presque toujours insignifiante, inanimée, dès qu'elle agit et qu'elle parle. Une seule fois il lui arrive d'émouvoir, c'est lorsqu'elle donne à boire à Quasimodo, dans la scène du pilori; quand elle résiste à Claude Frollo, quand elle veut se donner à Phœbus, elle n'a ni la dignité de la pudeur, ni l'énergie de l'amour. C'est une figure peinte, ce n'est pas une femme. Quant à Quasimodo, qui régit le livre entier, c'est une transformation de Han d'Islande et d'Habibrah, transformation puissante, mais fidèle au type que M. Hugo ne perd jamais de vue; c'est un monstre soumis à l'inspiration de la bonté, mais c'est un monstre, et nous ne pouvons consentir à croire que les monstres aient droit de bourgeoisie dans le domaine poétique. L'amour de Quasimodo pour la Esme-

ralda n'est pas un amour humain, c'est le dévouement d'un chien de Terre-Neuve pour son maître. Entre la bohémienne gracieuse et agile comme une abeille, et le sonneur qui résume en lui tous les éléments de la laideur visible, placer l'amour, comme l'a fait M. Hugo, c'est croire que l'étonnement peut remplacer l'émotion, c'est poser l'antithèse comme loi suprême de la poésie. Or, une pareille théorie ne mérite pas même d'être discutée, car elle se réfute d'elle-même.

Est-ce à dire qu'il n'y a pas dans *Notre-Dame de Paris* un mérite éminent? Telle n'est pas notre pensée. L'histoire de Paquette Chante Fleurie, quoique racontée peut-être avec une simplicité artificielle, est cependant pleine d'émotion, et n'appartient pas au monde qu'habitent les personnages du roman. La folie de la Sachette n'est pas moins pathétique. Le dirai-je, cependant? il me semble que dans la peinture du Trou aux Rats, M. Hugo a souvent dépassé les limites de la poésie. Engagé dans une voie vraie, il n'a pas su s'arrêter à temps. Je suis loin de partager l'admiration générale pour la cour des Miracles; toutefois je reconnais que cette scène étrange est décrite avec une singulière puissance; je ne crois pas que cette fange, où s'agitent tous ces mendiants et tous ces voleurs, malgré l'habileté du narrateur, mérite les éloges qu'elle a obtenus; mais je n'hésite pas à proclamer l'énergie des facultés que M. Hugo a gaspillées

dans ce tableau. Je regrette qu'il ait repris, dans *Notre-Dame de Paris*, le plaidoyer qu'il avait commencé dans *le Dernier Jour d'un condamné*. Le chapitre qui s'intitule pompeusement : *Coup d'œil impartial sur la Magistrature*, n'est qu'une déclamation ampoulée, verbeuse, inutile au roman, et réprouvée par le bon sens.

Ce qui domine dans *Notre-Dame de Paris*, ce qui a fait le succès de ce livre, c'est le spectacle. Ce livre a réussi, et cependant il s'en faut de beaucoup que ce soit un bon livre. Il ne s'agit pas de contester un fait accompli, mais bien de l'expliquer. Or, à notre avis, la puérilité de l'œuvre du poëte a trouvé dans la puérilité du goût public un puissant auxiliaire. M. Hugo, en écrivant *Notre-Dame de Paris*, a consulté les instincts de son temps, et c'est pour les avoir consultés qu'il a réussi. Il est très-vrai que la France, il y a sept ans, aimait le spectacle, et préférait la poésie qui se voit à la poésie qui se comprend. C'était là, sans doute, un goût dépravé, un goût que les hommes éclairés combattaient de toutes leurs forces ; mais ce goût était celui de la majorité, et la majorité devait applaudir *Notre-Dame de Paris*. Aujourd'hui, le goût public a changé ; la majorité, instruite par la discussion, s'est ralliée à l'opinion de la minorité, et demande à la poésie autre chose que le plaisir des yeux. Aussi le mérite poétique de *Notre-Dame de Paris* est-il remis en question.

Cependant il ne faudrait pas se laisser emporter trop loin par cette réaction. Si *Notre-Dame*, en effet, n'est pas un beau livre dans le sens le plus élevé de ce mot, il ne faut pas oublier les qualités éclatantes qui distinguent cette œuvre; il y aurait injustice à les méconnaître. A parler franchement, la pierre et l'étoffe sont les principaux, je devrais dire les seuls acteurs de ce livre. Mais jamais la pierre et l'étoffe n'ont été mises en scène avec plus de splendeur, plus de magnificence; jamais la langue n'a trouvé pour les peindre des ressources plus abondantes, plus variées. Si la pierre et l'étoffe ne peuvent remplir le cadre d'un roman, ce n'est pas une raison pour méconnaître le mérite pittoresque de M. Hugo. Dans la peinture, comme dans la poésie, dans toutes les grandes écoles, depuis la florentine jusqu'à la flamande, l'homme joue le premier rôle; la pierre et l'étoffe ne sont, pour Raphaël, Titien et Rubens, que des parties secondaires de la peinture. Oui, sans doute; mais il est juste de proclamer que M. Hugo a traité ces parties secondaires avec une habileté de premier ordre.

L'importance accordée à la pierre et à l'étoffe devait inévitablement entamer, sinon effacer, l'importance de la personne humaine; et, en effet, dans *Notre-Dame de Paris*, l'homme n'est qu'un point sur la pierre; il remplit l'étoffe et sert à la montrer. Il est évident que l'auteur s'accommoderait

bien plus volontiers de la cathédrale sans le diacre et le sonneur, que du diacre et du sonneur sans la cathédrale. Quasimodo et Claude Frollo sont d'un bon effet sous les voûtes de l'église, sur la galerie qui unit les deux tours, sur la dentelle qui les couronne ; il les dessinera donc pour compléter le tableau. Mais ne lui dites pas de placer plus près de vous ces points qu'il a baptisés du nom d'homme ; car, en les rapprochant, il diminuerait l'effet pittoresque de son église ; la pierre et l'étoffe reprendraient le rang qui leur appartient, et le plaisir des yeux, le seul qu'il ait en vue, ne serait plus tel qu'il l'a voulu, exclusif, souverain. C'est là, si je ne m'abuse, le véritable mérite, et aussi le vice réel de *Notre-Dame de Paris*. Dans cette œuvre si singulière, si monstrueuse, l'homme et la pierre sont confondus et ne forment plus qu'un seul et même corps. L'homme sous l'ogive n'est pas plus que la mousse sur le mur on le lichen sur le chêne. Sous la plume de M. Hugo, la pierre s'anime et semble obéir à toutes les passions humaines. L'imagination, éblouie pendant quelques instants, croit assister à l'agrandissement du domaine de la pensée, à l'envahissement de la matière par la vie intelligente. Mais, bientôt désabusée, elle s'aperçoit que la matière est demeurée ce qu'elle était, et que l'homme s'est pétrifié. Les salamandres sculptées au flanc de la cathédrale sont restées immobiles, et le sang qui courait dans les veines de l'homme

s'est glacé tout à coup ; la respiration s'est arrêtée, l'œil ne voit plus, l'âme engourdie a désappris la pensée. Sans doute, pour produire cette singulière illusion, pour agrandir, même pendant un instant, le domaine de la vie intelligente, il faut une grande habileté. Aussi sommes-nous loin de contester l'habileté de M. Hugo ; mais cette illusion, quoique passagère, est funeste à la poésie ; elle détourne la foule des plaisirs sérieux, des plaisirs de l'intelligence, et l'habitue à de puérils délassements.

Et non-seulement la poésie a beaucoup à souffrir de ce renversement des rôles qui appartiennent à l'homme et à la pierre ; mais la langue elle-même ne peut impunément se prêter à l'expression de cette monstruosité. Dès que la pierre occupe la scène, dès que l'homme n'est plus qu'un point, il s'opère dans la langue un renversement de même nature. La partie matérielle de la langue, c'est-à-dire le vocabulaire, réduit en servitude la partie intellectuelle, c'est-à-dire la syntaxe. La poésie, vouée à la pure description, a surtout besoin de synonymes, d'épithètes, il lui faut des phrases touffues, dont le branchage soit impénétrable ; préoccupée de mille détails qu'elle rencontre sur sa route, animée du désir de représenter tout ce qu'elle aperçoit, comment aurait-elle le temps de chercher les lignes principales d'une idée, de les dessiner nettement ? Le vocabulaire s'offre à elle avec des richesses inépuisables ; quoi qu'elle veuille

peindre, il est toujours là pour répondre à l'appel. C'est donc à lui, à lui seul, qu'elle s'adresse en toute occasion : elle trouve dans le vocabulaire des mots qui traduisent tous les caprices de la lumière, toutes les formes des corps, toutes les nuances, tous les rayons, toutes les ombres. Abusée par la complaisance et la docilité du vocabulaire, elle arrive bientôt à croire que la langue est tout entière dans les mots ; et, le jour où elle a besoin d'exprimer une idée étrangère au monde visible, le jour où elle veut parler à l'intelligence de l'intelligence elle-même, elle s'aperçoit, mais trop tard, que le vocabulaire, réduit à ses seules ressources, ne suffit pas à remplir cette tâche. Elle appelle à son secours la syntaxe qu'elle avait si longtemps dédaignée ; mais cette alliée si injustement oubliée refuse de répondre, et la poésie bégaye au lieu de parler. Ce que j'énonce ici sous une forme générale, il est facile de le vérifier en lisant *Notre-Dame*. Il est évident que M. Hugo, en maniant le vocabulaire, a mis en lumière plusieurs faces de notre langue qui jusqu'ici étaient demeurées dans l'ombre, ou qui, après avoir brillé quelque temps, étaient tombées en oubli. Mais il a né[illegible] les lois qui président au maniement [illegible]re, parce que la [illegible] les lois avaient à [illegible]inture de la pierre [illegible] hommes sur le pre-[illegible]orizon, bon gré, mal gré,

il eût été amené à invoquer le secours de la syntaxe; renfermé dans le domaine des choses, il a dû manier exclusivement la partie matérielle de la langue. C'est pourquoi la prose de *Notre-Dame de Paris* est une prose éclatante, mais d'une beauté très-incomplète.

Les drames de M. Hugo sont, à notre avis, la plus faible partie de ses œuvres. Si ce que nous avons dit de ses œuvres lyriques et de ses romans a été bien compris, personne, sans doute, ne s'étonnera de notre sévérité. Le drame est, en effet, de toutes les formes littéraires, celle qui exige le plus impérieusement la connaissance des hommes, et nous avons quelque raison de croire que M. Hugo ne les a jamais étudiés. Nous ne croyons pas, nous sommes loin de croire qu'il ait tenu toutes ses promesses; mais lors même qu'il les eût tenues tout entières, il n'aurait pas encore satisfait à toutes les conditions de la poésie dramatique. La préface de *Cromwell*, où il exposait, en 1827, sa théorie du drame, prouve clairement qu'il a sur la poésie en général, et sur le drame en particulier, des idées fort incomplètes et très-peu précises. Il affirme que partout l'ode a précédé l'épopée, et l'[illegible] drame. La seule preuve qu'il apporte [illegible] cette affirmation, c'est que la Bible [illegible]ure à Homère, et Homère antérieur à [illegible], or, sans parler du drame de Job et [illegible]es Rois, qui peut à bon droit passer pour

une épopée, nous trouvons dans la seule patrie de Shakspeare la réfutation de la théorie exposée par M. Hugo ; car Shakspeare est venu avant Milton, qui est venu avant Byron. M. Hugo ne contestera, sans doute, ni la valeur épique de Milton, ni la valeur lyrique de Byron. Que devient donc, en présence de ces deux poëtes éminents, la théorie exposée dans la préface de *Cromwell ?* Il serait facile de trouver dans plusieurs littératures de l'Europe une série d'arguments pareils à ceux que nous fournit l'Angleterre, et de montrer, l'histoire à la main, toute la puérilité des idées que M. Hugo prend pour générales. Mais la critique, en insistant sur le néant de cette théorie, se rendrait elle-même coupable d'enfantillage ; il vaut mieux croire que M. Hugo, désirant écrire pour la scène, a voulu démontrer la supériorité du drame sur toutes les autres formes poétiques. Pour se contenter, pour se prouver à lui-même qu'il avait raison d'abandonner l'ode et le roman et d'aborder la forme dramatique, il lui a paru commode d'affirmer que le drame résume et contient la substance de l'ode et de l'épopée. En vérité, nous aurions mauvaise grâce à le chagriner pour une joie qui ne fait de tort qu'à lui-même. L'histoire n'est pas de son avis ; mais les idées générales de M. Hugo ne relèvent ni du temps, ni de l'espace, et sont par conséquent supérieures à l'histoire. Elles expriment un ordre de vérités qui échappe à tout contrôle, et dont les

éléments ne se trouvent que dans la pensée de l'auteur. Bornons-nous donc à énoncer le démenti donné par l'histoire à M. Hugo, et abstenons-nous de juger le différend.

Arrivé à la théorie du drame, M. Hugo affirme que le drame doit contenir la réalité tout entière, et à ce propos, il trouve bon de nier la valeur dramatique du théâtre grec en se fondant sur l'absence du grotesque. Le grotesque est, selon lui, un élément indispensable de la réalité dramatique, et toute tentative qui a pour but de restreindre l'importance du grotesque, viole une des lois les plus impérieuses du drame. Il y a bien eu en Grèce un certain poëte appelé Aristophane; mais suivant M. Hugo, Aristophane a tout au plus entrevu l'importance et le rôle du grotesque dans la poésie dramatique. Pour que ce rôle se révélât pleinement et fût compris par les poëtes et par la foule, il fallait que l'humanité eût été gouvernée pendant quinze siècles par la loi chrétienne. Avant Shakspeare et Rabelais, le grotesque n'existait qu'à l'état d'ébauche; et ce qui le prouve victorieusement, c'est la mesquinerie des œuvres que nous a laissées Aristophane. M. Hugo ne nomme pas ces œuvres; mais tout le monde sait que *les Nuées* et *les Guêpes* sont d'une timidité sans pareille. Il n'y a pas un homme de vingt ans, familiarisé avec la littérature grecque, qui ne comprenne très-bien que *Pantagruel* et *les gaies Commères de Windsor*

surpassent en hardiesse *les Nuées* et *les Guêpes*. Si quelqu'un se permettait d'énoncer un avis contraire à celui de M. Hugo et de dire qu'Aristophane est aussi hardi que Rabelais et Shakspeare, qu'il a poussé la moquerie aussi loin que la satire et la comédie modernes, M. Hugo, nous n'en doutons pas, aurait une réponse toute prête; il se bornerait à dire que sa théorie du grotesque, aussi bien que sa théorie générale de la poésie, est supérieure à l'histoire. L'histoire, en effet, qu'elle s'occupe d'Aristophane ou d'Homère, n'est qu'un pur accident, tandis que les théories de M. Hugo sont nécessaires et ne peuvent pas ne pas être. Quoiqu'il lui plaise de dire qu'il a toujours dédaigné de donner à ses œuvres ses préfaces pour bouclier, cependant nous croyons que ses théories dramatiques n'ont été forgées que pour la défense de *Cromwell*, et voilà pourquoi nous refusons de les prendre au sérieux. Ainsi, lorsqu'il ne voit dans la tragédie grecque tout entière qu'un démembrement de l'épopée homérique, nous lui pardonnons de grand cœur de confondre les Titans d'Eschyle, les hommes de Sophocle et les personnages sentencieux d'Euripide. Après avoir traité *les Nuées* et *les Guêpes* comme des œuvres sans importance, il était naturel qu'il mît sur la même ligne le *Prométhée*, l'*Œdipe roi* et l'*Hippolyte*. Dans une discussion vraiment littéraire, de pareilles bévues mériteraient sans doute d'être signalées; mais il ne faut pas

oublier que M. Hugo, en écrivant la préface de *Cromwell*, n'a voulu prouver qu'une seule chose : que la poésie dramatique est la première de toutes les poésies, et qu'avant Shakspeare cette poésie n'existait pas. Pour arriver à cette conclusion, il n'a pu se dispenser de contredire l'histoire ; mais il est arrivé à la conclusion qu'il avait formulée d'avance, à laquelle il ne pouvait renoncer sans porter atteinte à l'inviolable dignité de sa pensée.

Après avoir balayé comme une poussière inutile et sans valeur la tragédie et la comédie antiques, il lui restait à établir l'identité du drame et de la réalité. Arrivé à ce point, sa tâche devenait plus difficile ; mais il a trouvé moyen d'éluder la difficulté en supposant que cette affirmation est implicitement contenue dans sa théorie générale de la poésie et dans sa théorie du grotesque. Si quinze siècles de christianisme ont été nécessaires au développement du grotesque et de la poésie dramatique, si le grotesque est un élément nécessaire de toute réalité et si le drame, pour demeurer fidèle à son origine, pour se conformer à l'esprit chrétien, doit reproduire tous les éléments aperçus et mis en lumière par le christianisme, il ne peut se dispenser de mêler le grotesque à toutes ses créations. Une argumentation ainsi conçue n'est certainement pas à l'abri de toute blessure et serait frappée à mort par le premier coup sérieux. Qu'il nous suffise de rappeler que les prémices sur lesquelles

s'appuie M. Hugo sont fausses et ne reposent sur aucun témoignage. Il est inutile de nier la conclusion. Sans doute le christianisme a modifié profondément la forme dramatique comme toutes les autres formes de la poésie ; mais entre la vérité de cette modification et la réalité posée comme but suprême du drame, il y a un abîme, et pour combler cet abîme il faudrait d'autres arguments que la préface de *Cromwell*. Pour notre part, nous croyons sincèrement qu'identifier le drame et la réalité n'est pas moins que nier la condition fondamentale de toute poésie, c'est-à-dire l'interprétation.

L'intervalle qui sépare la réalité de la poésie a été si souvent démontré qu'il serait puéril d'insister sur cette vérité, depuis longtemps acquise à l'évidence. M. Hugo croit que le triomphe du drame est de compléter l'histoire, de restituer les parties perdues. Ni les historiens ni les poëtes ne souscriront à cette affirmation ; mais la théorie du drame réel pourra du moins nous servir à juger les drames de M. Hugo. Si les drames de M. Hugo étaient réels, dans le sens le plus rigoureux du mot ; s'ils tenaient toutes les promesses de la préface de *Cromwell*, ils seraient encore selon nous très-loin de la beauté poétique : toutefois ils mériteraient une estime sérieuse. Malheureusement il est facile de prouver qu'ils sont aussi étrangers à la réalité qu'à l'interprétation.

Ce que nous pourrions dire de *Cromwell* s'applique avec une égale vérité aux trois premiers drames destinés à la scène par M. Hugo; aussi trouvons-nous plus convenable d'aborder sur-le-champ *Marion de Lorme, Hernani* et *le Roi s'amuse*. A notre avis, *Marion de Lorme* est de tous les drames de M. Hugo le seul qui renferme quelques-uns des éléments de la poésie dramatique. Marion et Didier, qui occupent le premier plan, expriment leurs pensées sous une forme exclusivement lyrique; mais la nature même de leurs pensées, de leur caractère, pouvait donner lieu à des développements dramatiques. Louis XIII et le marquis de Nangis méritent la même louange et le même reproche. Ils récitent des couplets lyriques, ils ne vivent pas, mais ils pourraient vivre. Quant à la réalité historique de ces personnages, elle ne peut devenir le sujet d'une discussion. Dans la première moitié du XVIIe siècle, le caractère de Didier n'existait pas et ne pouvait exister. Pour qu'un tel caractère devienne possible, il faut que la poésie lyrique ait créé Werther et René, Lara et Childe-Harold; il faut qu'Uhland et Lamartine aient touché les dernières limites de la rêverie. Marion n'est pas seulement infidèle à l'histoire, mais bien aussi au type même de la courtisane. Son malheur se comprend à peine, tant elle paraît avoir oublié ses premiers désordres. Pour que ce personnage fût humainement réel, sinon historiquement, il eût fallu que le spectateur

assistât aux premiers développements de l'amour de Marion pour Didier et vît la passion effacer peu à peu les souillures de la débauche, rajeunir et purifier l'âme de la courtisane. La fierté féodale du marquis de Nangis, sans violer directement l'histoire, n'est cependant pas dessinée d'après la réalité. Il est très-vrai que l'aristocratie portait la tête haute dans les premières années du règne de Louis XIII; mais elle résistait à Richelieu en levant des armées, et lorsqu'elle avait une grâce à demander, elle ne se présentait pas escortée comme un prince du sang. Louis XIII a été l'esclave de Richelieu, et s'il lui est arrivé de songer à secouer le joug, ce désir chez lui ne s'est jamais élevé jusqu'à la volonté; mais si faible qu'il fût, il n'avait pas renoncé à l'exercice de son intelligence, et il se dédommageait avec ses favoris de l'autorité despotique du cardinal. S'il ne gouvernait pas dans le sens le plus élevé du mot, il ne s'interdisait pas la raillerie contre le maître de la France. Le Louis XIII de *Marion de Lorme* ne ressemble pas au Louis XIII de l'histoire.

Dans *Hernani*, nous retrouvons tous les personnages, toutes les situations et je dirais volontiers tous les couplets lyriques de *Marion de Lorme*. Didier devient Hernani, Marion dona Sol, le marquis de Nangis don Ruy de Silva. Quant à don Carlos, qui, dans la seconde moitié de la pièce, s'appelle Charles-Quint, il est permis de le considérer comme formé

de la réunion de Saverny et de Laffemas. Lorsqu'il court les aventures, il continue Saverny; quand la luxure le pousse à la cruauté, il continue Laffemas. Lorsqu'il pardonne, il ne continue ni l'un ni l'autre, et il est supérieur aux deux personnages dont il procède. Si M. Hugo, fidèle aux théories de la préface de *Cromwell*, se fût vraiment proposé, dans *Marion de Lorme* et *Hernani*, de compléter la réalité historique, de restituer les parties perdues, en un mot de ressusciter le passé, certes il n'eût pas écrit deux fois la même pièce avec des variantes à peine saisissables. Il y a si loin de Louis XIII à Charles-Quint, que pour tirer *Hernani* de *Marion de Lorme* il a fallu méconnaître la réalité historique de Louis XIII et de Charles-Quint et c'est en effet le parti auquel s'est arrêté M. Hugo. Après avoir proposé aux poëtes dramatiques la réalité comme but suprême du drame; après avoir proclamé au nom de cette réalité la mesquinerie de la tragédie et de la comédie, il a traité l'Espagne du XVIe siècle et la France du XVIIe avec un mépris absolu. Ainsi M. Hugo lui-même ne prend pas ses théories au sérieux. Étudiées séparément, les différentes parties d'*Hernani* sont supérieures aux différentes parties de *Marion de Lorme* sous le rapport du style, de la versification. Pourtant la représentation d'*Hernani* excite moins d'intérêt que celle de *Marion*. Les personnages et les situations des deux pièces se ressemblent d'une façon frappante; mais dans *Her-*

nani l'ode a ses coudées plus franches et l'homme presque tout entier disparaît sous le poëte.

Dans *le Roi s'amuse* l'ode remplace, comme dans *Hernani* et dans *Marion de Lorme*, la réalité historique et la réalité humaine; mais on voit poindre dans cette pièce une idée qui devait plus tard emporter M. Hugo aussi loin de la poésie que de l'histoire. Cette idée consiste à prendre l'antithèse pour pivot de l'action dramatique. Il ne s'agit en effet dans *le Roi s'amuse* ni de la peinture de la cour de François Ier, ni du tableau des passions religieuses qui agitaient la France du XVIe siècle. Le seul but que se propose le poëte est de montrer la débauche sur le trône et la grandeur d'âme sous la livrée d'un fou. Ces deux antithèses résument toute la pièce; et pour les mettre en œuvre, M. Hugo ne craint pas de violer l'histoire, comme il l'a fait dans *Hernani* et *Marion*, pour acclimater l'ode sur la scène. Si, dans cette troisième tentative, il a méconnu, comme dans les deux premières, la condition fondamentale de toute poésie dramatique, le développement des caractères sous la forme d'une action vraisemblable, je dois dire qu'il a déployé dans les couplets récités par Triboulet une grande richesse de versification; mais cette habileté tout extérieure ne saurait effacer le défaut capital de la pièce, la violation simultanée de la réalité historique et de la réalité humaine. Les personnages n'ont pas vécu et ne pourraient pas vivre.

Lucrèce Borgia, Marie Tudor et *Angelo* marquent dans la carrière dramatique de M. Hugo un mépris de plus en plus hardi pour l'histoire et pour la poésie elle-même. Il n'y a pas un écolier de quinze ans qui ne soit en état de relever les erreurs historiques volontaires ou involontaires qui abondent dans ces trois ouvrages, et ce serait folie de vouloir les récapituler; mais il y a dans ces trois pièces, dont la troisième vaut moins que la seconde et la seconde moins que la première, un défaut plus grave que le mépris ou l'ignorance de l'histoire : c'est le mépris ou l'ignorance de la nature humaine; c'est l'antithèse substituée constamment au développement des caractères. L'amour maternel sous les traits d'une femme incestueuse et adultère, un aventurier entre l'alcôve royale et la hache du bourreau, l'amour chaste, idéal dans le cœur d'une femme qui vend ses caresses, telles sont les antithèses que M. Hugo a prises pour thèmes dramatiques et qu'il a développées avec le secours du poignard et du poison, du décorateur et du machiniste. Ces trois drames n'appartiennent ni à l'histoire ni à l'humanité, et ne rachètent pas même l'invraisemblance des caractères par la séve lyrique qui circulait dans *Marion de Lorme*, dans *Hernani*, dans *Triboulet*. Une fois engagé sur cette pente de plus en plus glissante, où s'arrêtera M. Hugo ?

Tombé de l'ode à l'antithèse, de l'antithèse au spectacle, M. Hugo consentira-t-il à se renouveler?

trouvera-t-il moyen d'appliquer les richesses de son vocabulaire à des œuvres durables, à des monuments vraiment beaux, qui excitent chez le lecteur autre chose que l'étonnement, qui éveillent les sympathies de la multitude et obtiennent l'approbation des hommes lettrés ? Il possède aujourd'hui un admirable instrument ; il a prouvé depuis vingt ans, dans des œuvres nombreuses, mais incomplètes, toute l'étendue, toutes les ressources de son habileté : le temps est venu pour lui d'employer cet admirable instrument autrement qu'il n'a fait jusqu'ici. Ses odes, ses romans et ses drames, sont écrits avec des mots, et ne relèvent ni de l'intelligence ni du cœur. Cette vérité, si évidente pour nous, deviendra, nous en avons l'assurance, de plus en plus populaire ; avant un an peut-être, la critique n'aura plus besoin de la répéter ; la conviction qui nous anime à cette heure sera partagée par les disciples mêmes de M. Hugo. Ses plus fervents, ses plus fidèles admirateurs, comprendront que la poésie n'est pas tout entière dans les évolutions de la parole, et abandonneront le chef qu'ils ont suivi jusqu'ici, s'il persiste à se renfermer dans le culte exclusif du vocabulaire. Mais ce n'est pas à trente-six ans qu'il est permis de renoncer à se renouveler. Les métamorphoses que nous conseillons, que l'évidence prescrit à M. Hugo, sont d'ailleurs de telle nature, qu'il n'aura qu'à vouloir pour se transformer. Il est

maître de la langue, il dit tout ce qu'il veut ; que lui manque-t-il ? d'avoir quelque chose à dire. Pour atteindre à la véritable éloquence, pour rebâtir sa gloire chancelante sur une base solide, il faut qu'il se résigne à vivre dans la société des livres et des hommes. La vie proprement dite, la pratique des passions humaines, l'analyse des intérêts qui dirigent la multitude ignorante, des espérances qui soutiennent les esprits éclairés est la première épreuve qu'il doit s'imposer. La versification n'a plus de secrets pour lui ; le cœur de l'homme est plein de mystères qu'il n'a pas même entrevus. S'il a le courage de sonder ces problèmes, dont il ne paraît pas soupçonner l'existence, s'il se résout à étudier la conscience humaine, où se nouent et se dénouent tant de drames ignorés et terribles, je ne doute pas qu'il ne parvienne promptement à se régénérer, à rallier les admirations infidèles. Quand il aura vécu de la vie commune, quand il se sera mêlé aux mouvements qui entraînent la société, aux luttes qui divisent les familles et les États, il reparaîtra dans la poésie lyrique, dans le roman, dans le drame, avec des forces nouvelles, et nous ne serons plus obligé de le gourmander sur sa puérilité.

Toutefois la pratique de la vie commune ne suffirait pas à compléter la régénération que nous espérons. Cette première épreuve pourrait tout au plus servir à transformer le talent lyrique de

M. Hugo. Puisque l'auteur de *Notre-Dame de Paris* et d'*Hernani* paraît décidé à mettre en scène les personnages qui ont joué un rôle dans le passé, il faut qu'il se résigne à étudier le passé. Les disciples de M. Hugo font grand bruit de l'érudition historique de leur maître ; mais, à moins de croire qu'il oublie volontairement tout ce qu'il sait, dès qu'il prend la plume, nous sommes forcé de penser qu'il sait vraiment très-peu de chose ; car, toutes les fois qu'il a touché à l'histoire, il a fait preuve d'un grand dédain ou d'une parfaite ignorance. Que M. Hugo méprise ou ignore la réalité historique, peu nous importe. La critique n'a aucun intérêt à résoudre cette question. Mais nous devons dire à l'auteur d'*Hernani* que le mépris et l'ignorance sont également de mauvais goût ; toutes les fois que le poëte introduit dans un roman ou dans un drame un personnage historique, son devoir est de le connaître. Il peut le modifier en l'interprétant ; mais il ne lui est pas permis de le dénaturer. Or, tous les drames de M. Hugo contredisent formellement les données de l'histoire ; et si *Notre-Dame de Paris* paraît respecter davantage la réalité historique, c'est qu'il est plus facile de connaître la forme d'une pierre où la couleur d'un vêtement que la vie et le caractère d'un roi. L'étude du passé est aujourd'hui généralement honorée, et l'érudition attribuée à M. Hugo par ses disciples sera soumise à un contrôle sévère. Si

l'auteur d'*Hernani* veut emprunter à l'histoire le baptême de ses romans et de ses drames, il faut qu'il lui demande autre chose qu'un baptême inutile et trompeur; il faut qu'il étudie l'homme caché sous le nom qu'il a choisi. A cette condition seulement il pourra continuer de mettre l'histoire en scène. Qu'il n'espère pas abuser plus longtemps la crédulité des intelligences oisives ou paresseuses; car les plus ignorants savent aujourd'hui que ni Lucrèce Borgia, ni Marie Tudor, ni Charles-Quint, ni François Ier, ni Louis XIII, ni Richelieu, ni Cromwell, n'ont joué dans l'histoire le rôle singulier que M. Hugo leur attribue. Les plus ignorants savent que l'auteur de *Notre-Dame de Paris* se croit dispensé de l'étude par la toute-puissance de son génie, et sont très-décidés à ne pas accepter cette prétention. Il n'y a pas de science possible sans étude; et si M. Hugo veut tirer tout de lui-même, il sera bientôt condamné à subir le dédain public.

Pratiquer la vie commune, étudier l'histoire, telles sont donc les deux épreuves auxquelles M. Hugo doit se résigner, s'il ne veut pas assister vivant à la mort de son nom. Appliquée tantôt à l'analyse de l'homme, tantôt à la connaissance du passé, son intelligence, qui ne demande qu'à être fécondée, produira bientôt les plus riches moissons. L'histoire serait pour le romancier, pour le poëte dramatique, un enseignement incomplet;

mais l'histoire interprétée par la vie de chaque jour, éclairée par l'étude générale de l'humanité, offrirait à M. Hugo une source inépuisable de créations. A l'heure où nous parlons, il doit sentir mieux que nous combien il lui importe de se renouveler. Ses invectives furieuses contre la critique, ramenées à leur plus simple expression, ne signifient pas autre chose. S'il avait la conviction d'être dans le vrai, s'il ne doutait pas de lui-même, il ne se laisserait pas emporter à tous ces mouvements de colère imprudente; s'il était sincèrement pénétré de l'injustice des attaques dirigées contre lui il abandonnerait au temps, à la vérité, le soin de le venger. Sa colère, bien comprise, n'est qu'un aveu. Depuis vingt ans, il combat pour la célébrité, pour la popularité de son nom; il croyait avoir touché le but, et il comprend qu'il s'était trompé. Il avait pris pour la poésie une ombre vaine, qu'il a longtemps poursuivie et qui lui échappe. Il faut recommencer la lutte; il faut, à trente-six ans, s'engager dans une voie nouvelle. Sa colère contre ceux qui lui annoncent la vérité n'a donc rien d'étonnant; c'est un cri d'angoisse, un cri de révolte; la douleur est féconde en enseignements, et nous sommes sûr que M. Hugo, rentré en lui-même, comprendra comme nous toute la puérilité de ses œuvres. Les hommes qu'il accuse de méchanceté ne seront bientôt pour lui que des amis sincères, mais sans pitié pour l'erreur. Après les

avoir maudits, il les remerciera. Il a connu la gloire à l'âge où des poëtes du premier ordre hésitaient encore à publier leurs pensées; oublier cette gloire, qu'il croyait si solidement assise, sera sans doute pour lui un cruel sacrifice. Mais quel homme à trente-six ans désespère de l'avenir ? Les œuvres que M. Hugo produira dans la seconde moitié de sa vie le consoleront de la guerre qu'il a soutenue. Qu'il renonce à la puérilité, qu'il grandisse en se régénérant, c'est notre vœu et notre espérance; nous oublierons sa défaite et nous applaudirons à sa victoire.

1838.

VI.

ALFRED DE VIGNY.

Ouvrez au hasard les histoires et les biographies; prenez, dans les récits du passé qui sont venus jusqu'à nous, la vie d'un général d'Athènes, d'un tribun de Rome ou d'un peintre de Florence ; au milieu des contradictions sans nombre, parmi les inconciliables démentis dont se compose cette vérité prétendue, si difficile à établir, et vraie de tant de manières, un point, j'en suis sûr, vous frappera, comme moi, par l'harmonieuse unanimité des témoignages; c'est que, dans la vie antique, aussi bien que dans la vie moderne, il est arrivé rarement aux esprits d'élite, aux hommes choisis et prédestinés, de rencontrer du premier coup la route qu'ils doivent suivre, hors de laquelle il n'y a pour eux ni gloire, ni bonheur, ni force, ni enthousiasme. Pour ceux qui se contentent de vivre et de passer sans laisser de traces, toute voie, quelle

qu'elle soit, est bonne et prospère. Dans quelque sens qu'ils marchent, leurs pas sont assurés de toucher le but; car ils n'ont pas d'autre dessein en tête, d'autre espérance au cœur, que de finir après avoir duré, de s'endormir après la veille, d'oublier dans un sommeil sans rêves les fatigues du jour. L'histoire et la philosophie n'ont rien à faire avec cette humanité sans âme, et l'abandonnent sans regret, en se bornant à constater sa place et son rôle sur les cartes géographiques. Mais, parmi les esprits qui doutent et qui cherchent, quelles épreuves douloureuses, quels pénibles tâtonnements avant de saisir le fil qui doit les sauver! quels flots tumultueux, quelles vagues furieuses à dompter, avant de voguer à pleines voiles et de creuser un sillon lumineux et paisible!

Je ne sais pas si l'histoire, qui, de siècle en siècle, est remise en question, réduite en cendres, puis reconstruite sur nouveaux frais, pour se disperser, cinquante ans plus tard, en de nouvelles ruines, je ne sais pas si cette grande école des peuples et des rois, comme on la nomme en Sorbonne, doit un jour réaliser les utopies du bon abbé de Saint-Pierre, et nous donner la paix perpétuelle; si désormais la lecture assidue d'Hérodote et de Salluste doit suffire à terminer les révolutions à l'amiable : ma conviction à cet égard est encore, je l'avoue, très-incomplète. Mais je vois dans l'histoire une leçon salutaire : l'âme se con-

sole et se rassérène au spectacle des tristesses qui ont précédé la nôtre.

Et ainsi je ne lis jamais sans attendrissement un des livres les plus savants de l'Angleterre, la vie des poëtes anglais par Samuel Johnson. Je lui pardonne volontiers son pédantisme gourmé, l'emphase guindée de ses doctrines, et le puritanisme de son goût, en faveur des anecdotes et des traditions qu'il a recueillies avec une religion laborieuse. Milton maître d'école! Savage écrivant dans la rue, ou dans une taverne enfumée, sur un papier d'emprunt, les lambeaux désordonnés de ses poëmes! savez-vous beaucoup de romans aussi riches en émotions?

Bien qu'on ne doive toucher à la biographie d'un homme vivant qu'avec une extrême réserve, il ne sera peut-être pas sans intérêt et sans utilité d'ajouter à tant d'exemples mémorables, un exemple nouveau que nous avons sous les yeux.

Quand je saurais jour par jour toute la vie intérieure et personnelle d'Alfred de Vigny, je me garderais bien de la publier; ce serait, à mon avis, une indiscrétion sans profit pour le public, pour le poëte ou le biographe. Je crois d'ailleurs qu'on a fort exagéré dans ces derniers temps l'importance des anecdotes littéraires, qu'on a souvent cherché dans des circonstances indifférentes l'explication ingénieuse, mais forcée, d'un poëme ou d'un roman dont l'auteur lui-même n'aurait pas

su indiquer la source. Et je m'assure, par exemple, que si l'auteur d'*Hamlet* revenait parmi nous, il s'étonnerait fort à la lecture des pages de Tieck et de Gœthe, qu'il désavouerait naïvement toutes les intentions métaphysiques que la critique allemande a baptisées de son nom.

L'auteur de *Cinq-Mars* est né à Loches, en Touraine, en 1798. Sa première éducation, commencée au Tronchet, vieux château, en Beauce, que possédait son grand-père, s'est achevée sans éclat dans un collége de Paris. En 1814, il entra dans la première compagnie rouge comme lieutenant de cavalerie; plus tard, il passa dans un régiment d'infanterie, et se retira en 1828, capitaine du 55e de ligne, après quatorze ans de service.

Si l'on excepte la campagne de 1823, que les bulletins fanfarons du prince généralissime ont vainement essayé de travestir en une guerre sérieuse, il n'a guère connu de la vie militaire que la monotonie et la sujétion. Élevé sous le consulat et l'empire, au milieu des idées belliqueuses qui nourrissaient alors la jeunesse, dans un temps où toutes les fortunes commençaient par une épaulette, et finissaient par un boulet ou par le bâton de maréchal, quand vint la restauration avec ses quinze années de paix extérieure et de luttes intestines, son éducation, comme celle de tant d'autres, se trouva sans destination, sans avenir. Il avait rêvé dans ses lectures de collége les dangers du champ

de bataille; mais Napoléon avait laissé aux Bourbons une nation lasse de gloire et de despotisme. Toute l'activité de l'esprit français se portait vers des conquêtes plus pacifiques et plus durables, on le croyait du moins, que celles du général d'Italie.

Que faire alors? Fallait-il se précipiter servilement à la curée des places? Mieux valait, à coup sûr, pour un homme de recueillement et de pensée, garder la vie militaire, la vie de garnison, la vie de caserne, qui a le même charme, ou, si l'on veut, les mêmes ennuis studieux et fertiles que la vie monastique. Des deux côtés, c'est la même obéissance passive à des règles quotidiennes dont l'interprétation et la légitimité sont soustraites à l'examen et au libre arbitre. Au couvent et à la caserne, on trouve une vie toute faite, une journée divisée, heure par heure, en compartiments réguliers et immuables. Rien n'est laissé au caprice. Dans cette condition, l'esprit, selon sa force et sa portée, cède et s'endort quelquefois pour ne jamais se réveiller, ou bien lutte contre la vie qu'on lui impose, se replie sur lui-même, se contemple et se consulte, et, n'ayant rien à faire avec les choses du dehors, puisqu'il n'y peut rien changer, se compose à son usage une solitude parfaite, un complet isolement que la foule ne peut troubler; il acquiert, dans ce combat assidu, une énergie nouvelle et prodigieuse : s'il ne succombe

pas à la tâche, il est assuré d'un prix glorieux, d'une haute estime de lui-même, et d'un immense pouvoir sur les autres.

Tel fut le choix d'Alfred de Vigny, depuis 1814 jusqu'en 1828. Il a écrit, dans sa vie errante, les différents poëmes publiés d'abord en 1822, 1824 et 1826, et réunis pour la première fois dans un ordre logique en 1829. N'ayant d'autre lecture qu'une Bible et un volume où il inscrivait fidèlement ses projets et ses pensées, il composait dans ses moments de loisir, entre l'exercice et la parade, *Dolorida, Moïse, le Déluge* ou *la Neige*. De cette sorte, la poésie n'a jamais été pour lui une profession régulière, mais bien un délassement, un refuge.

C'est à Oléron, dans les Pyrénées, petite ville de la montagne, près d'Orthez, que lui vint la première idée de *Cinq-Mars*. Quand il pouvait obtenir un congé de quelques semaines, il venait à Paris feuilleter les mémoires du XVIIe siècle, le cardinal de Retz et madame de Motteville; il s'initiait par de courageuses lectures à l'histoire de Louis XIII sous Richelieu. C'est à Paris, en 1826, que fut écrit et publié *Cinq-Mars*, qui, depuis, a été réimprimé trois fois, et dont le succès est aujourd'hui consacré.

En 1828, rentré dans la vie civile, Alfred de Vigny porta toute son attention sur la réforme du théâtre, et avant d'aborder personnellement la

scène, crut devoir naturaliser chez nous quelques pièces anglaises. Il traduisit *Othello*, qui fut joué le 22 octobre 1829. Il traduisit également *le Marchand de Venise*, qui allait être représenté à l'Ambigu, lorsque M. de Montbel opposa son veto, et le privilége du Théâtre-Français, qui seul alors partageait avec l'Odéon le droit de jouer des pièces en vers. En 1830, il écrivit la *Maréchale d'Ancre*, qui fut représentée le 25 juin 1831. Enfin, l'année dernière, il commençait *Stello*, achevé cette année seulement.

Ainsi la vie d'Alfred de Vigny se divise en trois parties bien distinctes : son éducation, sous le consulat et l'empire ; ses travaux littéraires et sa vie militaire, sous la restauration ; et depuis 1828, une solitude volontaire et laborieuse.

Depuis 1814 jusqu'en 1828, pour contenter sa famille, pour ne pas briser brusquement des engagements qui lui donnaient un état dans le monde, pour éviter le reproche d'inconséquence et de légèreté, il est demeuré au service, sans renoncer pourtant à ses études de prédilection. Mais, selon toute apparence, cette situation violente lui a été profitable. S'il avait eu à Paris des loisirs paisibles, peut-être se fût-il mêlé aux réunions, aux coteries littéraires qui partageaient les salons de la restauration ; peut-être eût-il été obligé de jeter sa voix dans la balance, au milieu des débats sur la liberté de l'art. Sa plume n'aurait pu refuser

quelques gouttes d'encre aux poétiques et aux préfaces du temps. Or, malgré la prodigieuse dépense d'esprit, grâce à laquelle les athénées littéraires de la restauration ont su pendant dix ans occuper leur auditoire, j'ai quelque raison de croire que ces éternelles dissertations sur le goût et le génie, sur Boileau et Shakspeare, sur le moyen âge et l'antiquité, sur la génération logique et la succession historique des formes poétiques, ont porté à l'art plus de dommage que de profit. Si la régénération du théâtre est prochaine, je pense que le plus sûr moyen de la hâter n'est pas de savoir si Sophocle procède d'Homère, si Rabelais et Callot n'ont pas trouvé dans Aristophane le type éternel de la bouffonnerie qu'on attribue, je ne sais pourquoi, au développement du christianisme.

Ombres des rhéteurs d'Athènes et de Rome, si vous assistiez aux séances de nos modernes académies, combien vous deviez être jalouses de nos périodes harmonieuses, de nos incises perfides, qui font à l'impatience et à la curiosité une guerre de buisson! Vos entrailles n'ont-elles pas tressailli de joie, votre cœur n'a-t-il pas battu de reconnaissance et de fierté, en voyant comme nous avons dignement profité de vos leçons? N'avez-vous pas cru que les beaux jours du Bas-Empire allaient renaître? N'espériez-vous pas que toute la France allait se transformer en professeurs, et que bientôt dans le mutuel étonnement, dans la mutuelle extase

où les jetterait leur infaillible éloquence, ne trouvant plus à se faire ni questions ni réponses, ils termineraient la discussion par d'unanimes applaudissements?

Ne valait-il pas mieux cent fois, comme fit Alfred de Vigny, vivre de poésie et de solitude, chercher la nouveauté du rhythme dans la nouveauté des sentiments et des pensées, sans s'inquiéter de la date d'une strophe et d'un tercet, sans savoir si tel mètre appartient à Baïf, tel autre à Coquillart? Que des intelligences nourries de fortes études examinent à loisir et impartialement un point d'histoire littéraire, rien de mieux. Mais se faire du passé un bouclier pour le présent, emprunter au XVIe siècle l'apologie d'une rime ou d'un enjambement, transformer ces questions toutes secondaires en questions vitales, c'est un grand malheur à coup sûr, une décadence déplorable, une voie fausse et périlleuse.

Qu'arrivait-il, en effet? c'est qu'en insistant sur le mécanisme rhythmique, on avait réduit la poésie à des éléments matériels trop facilement saisissables : en six mois on apprenait les secrets du métier, on savait l'ode, la ballade ou le sonnet, comme l'équitation ou le solfége. Ç'a donc été un grand bonheur pour Alfred de Vigny de vivre, jusqu'en 1828, au milieu de son régiment plutôt que parmi les sociétés littéraires de Paris, qui s'efféminaient dans de mesquines arguties. Suivons

maintenant le développement de ses travaux et pesons la valeur de ses titres.

Entre tous les mérites qui distinguent les *poëmes*, celui qui m'a d'abord frappé, c'est la vérité naïve et spontanée des sujets et des manières, l'opposition involontaire et franche, et, si l'on veut, l'inconséquence des intentions et des formes poétiques, l'allure libre et dégagée des pensées et des mètres qui les traduisent, l'inspiration nomade et aventureuse, qui, au lieu de circonscrire systématiquement l'emploi de ses forces dans une époque de l'histoire, dans une face de l'humanité, va, selon son caprice et sa rêverie, de la Judée à la Grèce, de la Bible à Homère, de Symetha à Charlemagne, de Moïse à madame de Soubise.

Prise et pratiquée de cette sorte, la poésie, je le sais, même en lui supposant un grand bonheur d'expression, est moins assurée de sa puissance ; chaque fois qu'elle veut agir sur le lecteur, elle commence une nouvelle tentative, elle ouvre et fraye une autre voie ; elle a besoin, pour être bien comprise, d'une attention sévère, et presque d'une éducation toute neuve. Si, au contraire, adoptant la méthode commune, elle convertissait le travail de la pensée et de la parole en une sorte d'industrie ; si, après avoir concentré les regards sur un ordre particulier d'émotions et d'idées, elle faisait servir cette première leçon à l'intelligence de ses autres conceptions constamment fidèles à un type identique, sans doute elle

aurait moins de soucis et d'inquiétudes. Mais en renonçant à ces métamorphoses, croyez-vous que la poésie n'abdique pas sa mission et son autorité? Ne craignez-vous pas qu'elle ne se flétrisse, en cessant de se renouveler?

Eloa rivalise de grâce et de majesté avec les plus belles pages de Klopstock. Le sujet, qui se trouve à l'origine de toutes les histoires et de toutes les poésies, qui domine toutes les cosmogonies et toutes les religions, qui se montre dans les mahaghavias de l'Inde, dans l'Évangile et le Coran, dans Faust et dans Manfred, dans Marlowe et dans Milton, l'idée première et féconde d'*Eloa*, qui a traversé déjà, sans s'appauvrir ou s'épuiser, tous les âges de l'humanité, avait besoin, pour intéresser un public causeur et dissipé comme le nôtre, du charme des détails et de l'exécution ; or, ce drame dont la scène et les acteurs, l'exposition, la péripétie et le dénoûment n'ont qu'une vérité idéale et absolue, ce drame intéresse d'un bout à l'autre, comme *le Paradis perdu* et *la Messiade*.

Moïse est une magnifique personnification du génie aux prises avec l'obéissance ignorante. Quand le prophète législateur parle à Dieu face à face, et se plaint de sa puissance et de sa solitude, quand il raconte à son maître la tendresse qui le fuit, l'amitié qui s'agenouille au lieu d'ouvrir les bras, je ne sais pas une âme sérieuse à qui le spectacle d'une si poignante misère n'arrache des larmes.

Dolorida est une création pathétique; cependant, j'ai souvent regretté l'emploi trop fréquent de la périphrase poétique. Je voudrais plus de naïveté, plus de franchise dans l'expression. Je pardonne l'élégance laborieuse dans le développement d'un sentiment personnel, dans une action étendue où le poëte peut intervenir pour son compte; mais quand on resserre toute une tragédie en deux cents vers, on ne saurait aller trop vite au but, et alors il convient d'employer le mot propre et d'appeler les choses par leur nom. Au reste, ce défaut, que je blâme en toute sincérité, est, pour la plupart des lecteurs, une qualité précieuse. Mais je garde mon avis.

Madame de Soubise me plaît moins que le reste du recueil. Il me semble que l'intérêt s'éparpille et s'égare dans les puérilités de l'exécution. On dirait un pastiche de vieilles ballades écrites sur vélin et enluminées d'or et de carmin. C'est de la ciselure rhythmique, mais non pas sévère et simple comme les buis d'Albert Durer ou les médailles de Benvenuto. C'est presque un jeu de patience, un défi oisif que l'auteur se porte à lui-même, dont il se tire à merveille, mais auquel il a bien fait de renoncer.

J'aime mieux *la Neige* et *la Sérieuse*. Le *Déluge*, malgré la gravité de quelques pages, pèche en général par la confusion. On n'y trouve ni la grandeur théâtrale et gigantesque de Martin, ni la sé-

vérité précise et pure du Poussin. *Symetha* et *le Bain d'une dame romaine* rappellent la manière d'André Chénier.

D'où il suit que les poëmes d'Alfred de Vigny, compensation faite des défauts et des qualités, sont un recueil précieux à plusieurs titres, original dans la pensée, élégant dans l'exécution, un beau et durable monument.

Cinq-Mars n'a pas conquis d'abord l'attention et la sympathie qu'il méritait. Pourtant c'est une tragédie simple et rapide. Trois acteurs seulement remplissent la scène : Richelieu, Louis XIII et M. le Grand. Le cardinal ministre, pour combattre l'influence d'Anne d'Autriche, donne au roi qu'il gouverne un favori de sa main, Henri d'Effiat. Il veut en faire l'instrument docile de ses volontés ; mais le rusé chat s'est trompé dans ses calculs : la créature du cardinal s'ennuie bientôt de sa servitude dorée, et devient le rival de son maître. Il épie l'impatience maladive du roi, et lui confie le projet d'assassiner le ministre, de rendre à la couronne son indépendance, et de sceller les marches du trône dans le sang de Richelieu. Louis XIII, fatigué de voir tous les jours sa faiblesse traduite en volontés hautaines et despotiques par le cardinal qui règne sous son nom, laisse échapper un cri de joie, comme un écolier qu'on délivre de la férule. Richelieu devine le complot ; le roi trahit Cinq-Mars, et la tête du malheureux roule sur l'échafaud.

Rien de plus. Anne d'Autriche, Marie, de Thou, ne viennent qu'épisodiquement, mais sont tracés de main de maître. Une reine délaissée par un roi sans maîtresse, une jeune fille aimée par un aventurier qui joue sa tête contre un trône pour l'y asseoir, une amitié antique, digne des héros de Plutarque, voilà ce qui complète ce beau récit.

Urbain Grandier, qui remplit plusieurs chapitres, n'est qu'un développement du caractère de Richelieu; peut-être pourrait-on demander, pour l'harmonie générale de la composition, que les proportions de cet épisode fussent réduites; mais, à ce compte, nous perdrions toutes les inquiétudes paternelles de Granchamp. Je ferai les mêmes réserves pour l'entretien de Milton et de Corneille.

Depuis madame de Staël et Châteaubriand, on n'avait pas eu en France un roman écrit d'un style aussi pur, aussi châtié que *Cinq-Mars*. Il semblait que la prose proprement dite, la prose littéraire, eût déserté le domaine de l'imagination, et se fût réfugiée dans l'histoire. *Cinq-Mars* a rappelé la prose de son exil. Si l'on peut y blâmer parfois l'exubérance des images, il faut reconnaître qu'en général toutes les pages de ce beau roman se distinguent par la limpidité de la parole et aussi par des négligences de bon goût.

Bien qu'*Othello* soit un beau travail de versification, cependant, je l'avouerai, j'eusse mieux aimé de toute manière qu'Alfred de Vigny abordât le

théâtre en son nom, sans gaspiller son talent sur des œuvres, admirables sans doute, mais écrites, il y a deux siècles, pour une cour érudite et guindée, pour Élisabeth qui lisait l'hébreu et parlait latin. Or, à coup sûr, bien que le rire vieillisse et que les larmes soient éternelles; bien qu'Aristophane et Plaute soient aujourd'hui fort obscurs, tandis qu'Euripide et Sophocle sont aussi clairs encore que s'ils avaient écrit la semaine dernière, cependant, il y a dans *Othello* plusieurs parties hérissées de concetti très-bien placés au Théâtre du *Globe*, ou dans les Nouvelles de Giraldi, mais aujourd'hui fort dépaysés. Il faut étudier Shakspeare comme on étudie Paul Véronèse, traduire *Othello* comme on copie un morceau de *Noces;* mais s'en tenir à l'étude et ne pas vouloir ressusciter, au XIXe siècle, l'école vénitienne, ou la poésie anglaise du siècle d'Élisabeth.

La destinée aventureuse et tragique de Leonora Galigaï venait d'elle-même se placer après la fin sanglante de *Cinq-Mars*. La pièce est bien construite, bien divisée, bien écrite. Mais les premiers actes, qui seraient excellents dans un livre, manquent au théâtre d'animation et de mouvement. Il y a trois scènes qui seraient belles dans les plus magnifiques tragédies de l'Europe : l'entrevue de Leonora et de son amant, l'interrogatoire d'Isabella, et le duel qui termine le cinquième acte. Peut-être eût-il mieux valu réduire le nombre des personna-

ges, et développer plus largement les caractères principaux. L'histoire eût été moins complète, mais l'intérêt du drame fût devenu plus saisissant et plus sûr.

Je ne doute pas qu'à une seconde épreuve, Alfred de Vigny ne comprenne que l'optique scénique diffère de l'optique du roman ; il se rappellera les masques et les échos d'airain qui donnaient aux tragédies antiques un solennel retentissement. Ce qu'on doit craindre surtout au théâtre, c'est l'éparpillement et la diffusion de l'intérêt. Lauditoire, si attentif qu'il soit, ne peut se comparer au lecteur. Pour l'attacher, il ne faut pas prendre la vérité à la lettre. Il faut l'exagérer à propos, se conduire enfin comme les peintres et les statuaires, comme Rubens et Michel-Ange.

Le dernier ouvrage d'Alfred de Vigny, *Stello*, marque dans son talent une phase inattendue. C'est, à mon sens, le plus personnel, le plus spontané de ses livres, au moins en ce qui regarde la pensée ; car le style de *Stello* est plus châtié, plus condensé, plus volontaire que celui de *Cinq-Mars*. Quelquefois même, on regrette que l'auteur ne se soit pas contenté d'une première et soudaine expression. Il a voulu mettre de l'art dans chaque page, dans chaque phrase et presque dans chaque mot. Peut-être eût-il mieux fait d'être moins sévère pour lui-même, et de se livrer plus souvent aux caprices de l'inspiration.

L'idée mère de *Stello* a de lointaines mais profondes analogies avec *Moïse*. N'est-ce pas en effet la tristesse désabusée du législateur hébreu, traduite sous un autre forme? Entre la mélancolie plaintive, quoique résignée du prophète, et le désenchantement douloureux du poëte moderne, j'aperçois une parenté très-réelle.

Les poëtes sont les enfants perdus de l'humanité, et je conçois très-bien qu'Alfred de Vigny, pour développer le thème qu'il avait choisi, ait jeté les yeux sur trois figures solennelles et mornes : Gilbert, Chatterton et André Chénier, trois noms qu'on ne peut prononcer sans douleur.

Que répondre à ceux qui voient dans l'expression franche et complète d'une idée individuelle un anathème hautain contre la société? Je ne sais qu'une réponse convenable à de pareilles accusations, c'est d'inviter sérieusement le public à méditer le livre.

Mon érudition ne va pas jusqu'à reconnaître dans *Stello* l'imitation authentique de Rabelais, de Sterne, d'Hoffmann et de Diderot. Que le docteur noir se joue de son auditeur, de son récit et de lui-même, comme Pantagruel, Kreisler, Tristram Shandy et Jacques le Fataliste, j'en conviendrai sans peine; mais avec un peu de mémoire, on pourrait aller plus loin. Lucien, Swift, Voltaire, Jean Paul ont le même droit que Diderot aux honneurs

de la citation, pourquoi les oublier? C'est pure ingratitude.

J'avouerai ingénument que j'avais lu une pièce de Schiller sur la destinée des poëtes, sans songer à rapprocher l'idée de cette pièce de l'idée mère de *Stello*. Mais je m'en console en parcourant sommairement mes souvenirs : il y a dans Pétrarque, dans la *Divine Comédie*, des idées pareilles. Où s'arrêter? Pour inventer une idée dont le germe ne se trouvât nulle part, il faudrait inventer l'humanité tout entière.

1832.

VII.

PROSPER MÉRIMÉE.

Prosper Mérimée, comme Charlet et Béranger, a jusqu'ici échappé aux querelles de feuilleton, aux ovations et aux anathèmes de la critique. Depuis sept ans bientôt qu'il est en possession de la sympathie publique, son nom s'est trouvé bien rarement mêlé aux controverses littéraires; les deux camps ennemis qui se partagent aujourd'hui l'art et la poésie, n'ont guère invoqué son autorité pour la proclamer sainte ou impie. D'où lui vient cet étrange bonheur? Pourquoi, tandis que les professeurs de Sorbonne et d'Académie faisaient la guerre aux *Méditations* de Lamartine, aux *Odes* de Victor Hugo, le *Théâtre de Clara Gazul* a-t-il conquis tout d'abord une sorte d'inviolabilité? Pourquoi, tandis qu'on agitait dans les journaux et les salons la question des unités dramatiques, avec la même ardeur de conviction, le même enthousiasme de prosélytisme, qu'au temps où Pierre Corneille

prenait la peine de réfuter, Aristote en main, les pamphlets de M. de Scudéri, personne n'a-t-il songé à mettre Joseph l'Estrange, éditeur des œuvres de la spirituelle comédienne, au rang des néophytes ou des excommuniés?

Il y a deux solutions à cette énigme, une solution littéraire et une solution sociale. En premier lieu, Prosper Mérimée paraît se soucier fort peu des théories poétiques. Il y a cent contre un à parier qu'il consulte rarement La Harpe ou Le Batteux. Il est donc tout simple que, vivant fort peu avec les poétiques, il n'ait pas eu à cœur de les réfuter en écrivant; qu'il ait suivi, en composant des ouvrages d'imagination, son inspiration personnelle, sans se demander d'heure en heure, de page en page, si telle phrase donnait un démenti au XVIIe siècle de la France, si telle autre donnait la main au XVIe siècle de l'Angleterre. En second lieu, et ceci n'est pas moins grave, pour peu qu'on y réfléchisse, il ne s'est pas mêlé aux sociétés littéraires; il n'a pas encouragé du geste et de la voix, de sa présence et de son sourire, les orateurs de cheminée, les Démosthènes de canapé qui, depuis madame Geoffrin jusqu'à madame de Staël et madame Récamier, ont eu le monopole des succès. C'est, si l'on veut, une faute impardonnable, une irréparable négligence. A ne consulter que la fortune de son nom, peut-être faut-il le blâmer. Mais aussi n'y a-t-il pas gagné une paix profonde et

sereine? Vivant dans le monde des hommes, au lieu de vivre dans le monde des auteurs, n'a-t-il pas amassé un trésor inépuisable d'anecdotes et d'observations que les livres et les faiseurs de livres ne sauraient suppléer?

Clara Gazul, comme la plupart des ouvrages réservés à une longue durée, n'a pas eu à son avénement le retentissement et l'éclat auxquels elle pouvait prétendre. Une seule voix, si j'ai bonne mémoire, osa parler pour elle, et cette voix est la même qui révèle aujourd'hui à la France les merveilles encore inconnues de la littérature scandinave. Quand la critique eut désigné du doigt le mérite incontestable du recueil, le public se rangea sans répugnance à l'avis de la critique; puis tout fut dit, ou pour parler plus nettement, tout fut oublié. Le volume prit sa place dans les bibliothèques, mais il ne se fit aucun bruit autour de Clara Gazul : ni sifflets ni battements de main. Il y eut, d'une part, approbation silencieuse, et de l'autre indifférence parfaite.

D'ailleurs il se trouva de bonnes gens qui prirent l'éditeur au mot, et s'imaginèrent bravement qu'ils venaient de lire un recueil de comédies espagnoles. La biographie de Clara, placée en tête du volume, les dispensait de l'éloge et de la récrimination. Quelques-uns s'aventuraient jusqu'au blâme, et disaient hardiment : « C'est singulier, c'est bizarre, c'est effronté, c'est d'une crudité im-

pudente. » Mais leur conscience se rassurait bientôt en disant tout bas : qu'après tout c'était une traduction, probablement fidèle, que Joseph l'Estrange ne partageait pas les principes universitaires sur la nécessité de rendre par des équivalents, et jamais par le mot propre, les expressions et les idées contraires au génie de notre langue. Ils pardonnaient donc volontiers à l'espiègle Clara de ne pas penser aussi chastement qu'une élève d'Ecouen ou de Saint-Denis. Ils n'en auraient pas voulu pour fille ou pour femme ; mais, à tout prendre, ils la trouvaient amusante et gaie. Le petit nombre des initiés se prêta de bonne grâce à la mystification, et ne livra pas le mot d'ordre. Quant aux hommes de lecture et d'étude, ils ne crurent pas à propos de soulever un voile aussi transparent. Il fallait vraiment une ignorance bien complète, ou une complaisance bien entière, pour croire que Clara fut née sur le même sol, eût respiré le même air que Lope et Calderon. Précisément à cette époque on traduisait chez nous les chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. D'ailleurs, le beau travail de Bouterweck était déjà connu et donnait sur la scène espagnole des renseignements assez étendus. Wilhelm Schlegel et son *Cours de littérature dramatique* étaient populaires parmi les lecteurs sérieux. A ces deux sources d'information on pouvait facilement se convaincre, sans étudier les originaux ou les copies que nous avions, de la différence

qui séparait Clara de ses devanciers prétendus.

Ce qui domine, en effet, dans la plupart des ouvrages du théâtre espagnol, c'est une fantaisie vagabonde, soufflétant la vraisemblance presque à chaque pas, préférant l'effet d'une scène à la logique de la fable, une emphase solennelle professant pour la réalité des sentiments un mépris assez hautain, prodiguant les images, épuisant quelquefois en deux pages toutes les figures de la rhétorique. Et cependant, malgré tous ces défauts, que l'admiration la plus sincère ne saurait nier, Lope et Calderon étonnent constamment par la fécondité des moyens, par la rapidité des incidents, par l'intérêt et la complication de la fable, sauf à trancher le nœud, comme Alexandre, par un coup d'épée. Or, avec un peu de bonne volonté et une médiocre attention, on se serait bien vite aperçu que Clara ne possède aucune de ces qualités, aucun de ces défauts. C'est un des esprits les plus français que je connaisse, net, incisif, dialectique, allant droit au but; son caractère, malgré sa franchise quelque peu masculine, malgré les gros mots qui, en passant par sa jolie bouche, ont presque l'air de demander grâce pour la liberté grande, comme le Suisse qui faisait la partie du chevalier de Grammont, n'est pas absolument impossible à Paris même. C'est un *bon garçon*, j'en conviens; mais le type n'en est pas tout à fait perdu chez nous. Il s'effaçait tous les jours, et menaçait de disparaître,

lorsque le goût des voyages, en se popularisant chez les femmes de France, est venu dérider leur front, relever leurs paupières, et donner à leur attitude plus de grâce et de vivacité. Clara, si elle venait dans nos salons, trouverait femme à qui parler.

Le *Théâtre de Clara Gazul* marque dans la poésie dramatique la même tentative à peu près que le premier et magnifique ouvrage d'Augustin Thierry dans la littérature historique. L'historien et le poëte prétendent tous deux à une réalité complète. Ils veulent donner à l'art qu'ils professent une exactitude, une précision mathématique. Ils recherchent avec une patience curieuse tous les faits qui se rattachent directement ou indirectement à l'idée qu'ils vont développer. Ils ne regrettent, pour compléter leur érudition, ni les études courageuses, ni les longues méditations. Puis, quand ils sont bien assurés de posséder leur sujet, ils cherchent, pour le montrer, le jour le plus pur; ils l'éclairent en plein, mais en même temps ils le disposent de façon à composer des lignes simples, un profil sévère, comme celui d'un camée ou d'une pierre gravée.

Je ne sais rien de plus naturel et de plus vrai que la bataille d'Hastings, dans Augustin Thierry, ou que l'entrevue de mademoiselle de Coulanges et de don Juan. Mais les pages de l'historien et du poëte n'ont pas rencontré du premier coup cette

naïveté qui fait leur plus grand charme. Avant d'arriver à cette forme définitive, elles ont dû subir, dans le cerveau, ou sur le papier, bien des métamorphoses laborieuses. Avant de dépouiller, comme la fonte, toutes les scories qui les enveloppaient, elles ont été soumises plusieurs fois au foyer dévorant qui décompose pour purifier, et ne respecte que les éléments inaltérables.

Rien de trop, telle est la devise constante d'Augustin Thierry et de Prosper Mérimée. Ils se défient de la poésie et ne peuvent lui échapper. Quand une image leur vient en tête, ils ne se laissent pas séduire sans se consulter longtemps. Avant de se passionner pour elle, ils se recueillent et s'éprouvent, et ne s'aventurent qu'à bon escient. Or, il arrive à cet amour ce qui arrive à tous les amours sérieux et réfléchis : l'éloquence pour lui n'est pas un art, mais une nécessité. Cette méthode, comme on voit, n'est pas sans analogie avec celle de Tacite et de Montesquieu. Pour justifier ces remarques, je choisirai *les Espagnols en Danemark* et *Inès Mendo.*

Sans nul doute, madame de Tourville et sa fille, don Juan et le Résident sont tracés de main de maître, et nous demeurent en mémoire comme si nous les avions connus familièrement. Les politesses prétentieuses et grotesques de Pacaray, ses soupçons et ses frayeurs, l'entrevue de don Juan et de mademoiselle de Coulanges, la scène du naufrage, l'é-

vanouissement de cette malheureuse femme, honteuse de sa trahison et fière de son amour; le dénoûment militaire de cette rapide comédie, c'est plus qu'il ne faut pour établir le mérite de la composition. Mais l'auteur a-t-il assez ménagé les transitions? n'a-t-il pas procédé à la manière des algébristes? En négligeant, comme il l'a fait, toutes les idées intermédiaires qui pouvaient servir à établir la vraisemblance et la valeur de celles qu'il nous livre, n'a-t-il pas trop compté sur notre attention? Croit-il donc que sa tâche se borne, comme celle du médecin au chevet du malade, à étudier, à décrire les symptômes d'une passion?

Or, il ne va guère plus avant. Quand à force d'épier en lui-même, ou hors de lui, le trait caractéristique et inévitable de la peur, de l'enthousiasme, de la sympathie, de la tendresse, il a réussi à le surprendre, il s'en contente et s'arrête. Ce n'est là certainement qu'une partie de la poésie, la plus difficile peut-être, la plus rare, la plus essentielle, la plus incontestée; mais il en est une autre non moins réelle, tout aussi glorieuse, et, à coup sûr, très-utile à l'effet de la première; c'est le développement.

Croyez-vous que *les Espagnols* seraient moins beaux si les figures étaient moins pressées? N'y aurait-il pas un charme plus soutenu, si toutes les scènes, qui sont admirablement esquissées, étaient menées à bout, achevées? Il ne suffit pas d'indi-

quer les symptômes d'une passion, il faut l'expliquer, en donner poétiquement la théorie, montrer par quelles transformations successives elle a passé avant de se révéler, de se trahir. Dialogue ou monologue, peu importe. Une fois que le poëte laisse entamer sa fantaisie par de mesquines chicanes sur la réalité, il n'y a plus de poëme possible.

C'est pourquoi je regrette que don Juan et madame de Coulanges soient mis en scène avec une sobriété si excessive. Ils ne disent rien d'inutile; mais disent-ils tout ce qu'il faut? je ne le crois pas. Et vous comprenez bien que je ne plaide pas ici la cause du théâtre, car évidemment la pièce a été faite pour la lecture et ne pourrait être représentée.

La *Guzla*, publiée très-obscurément en 1827, n'a pas eu et ne pouvait guère avoir un succès éclatant. On s'en est occupé en Allemagne beaucoup plus qu'en France. Les pièces de ce recueil, données par l'auteur comme traduites d'originaux illyriens, sont inventées avec une grande habileté, et soutiennent glorieusement la comparaison avec les chants grecs que M. Fauriel nous a fait connaître, avec les poésies serviennes et hongroises que le docteur Bowring a publiées à Londres. Gœthe, qui avait donné, dans son journal de Weimar, une savante analyse de *Clara Gazul*, a consacré aussi quelques pages à la *Guzla*. Il avait reçu de l'auteur

un exemplaire du premier livre, et lui avait envoyé en remercîment sa médaille, qui est assez mauvaise. Il reçut pareillement le second livre, et se donna le plaisir de deviner ce qu'il savait parfaitement. Il démontra la commune origine de *Clara Gazul* et de la *Guzla* par l'anagramme des deux mots. Plusieurs pièces de la *Guzla* ont été versifiées par madame Shelley, presque sans altération. C'est qu'en effet la prose de Mérimée possède dans sa contexture presque toutes les qualités de la poésie rhythmée.

La Jacquerie, publiée en 1828, a été, selon toute apparence, composée avant *Clara Gazul*. Si l'on excepte un petit nombre de caractères qui sont énergiquement tracés, c'est une lecture sans attrait et souvent fatigante. Le continuel éparpillement de l'action, la brièveté de la plupart des scènes, et ce qui est pis encore, l'absence de volonté même implicite dans l'œuvre tout entière, la monotone succession des scènes de pillage et de meurtre, constituent, si l'on veut, une réalité possible, mais sans intérêt poétique, sans animation et sans puissance. Dans une préface d'une douzaine de lignes, l'auteur dit qu'il a voulu suppléer au silence de Froissart. Puisqu'en effet les renseignements historiques sur la Jacquerie sont rares et énigmatiques, le poëte avait beau jeu et pleine liberté. Au lieu de perdre son temps en conjectures érudites, il eût mieux fait d'inventer hardiment. S'il n'eût con-

sulté que sa fantaisie, il n'aurait pas répudié l'unité, dont l'absence est si regrettable dans *la Jacquerie*.

La Famille Carvajal est un poëme terrible, d'un haut mérite, mais qui ne ressemble pas mal aux écorchés de Géricault. Il serait fort à regretter que l'imagination humaine ne s'exerçât que sur de pareils sujets; cependant, comme l'art consacre tout ce qu'il touche, comme le crime, si hideux qu'il soit, s'ennoblit et s'élève en se poétisant, on ne saurait nier la beauté de la famille *Carvajal*.

La *Chronique du règne de Charles IX*, publiée en 1829, est très-supérieure au *Théatre de Clara Gazul* par l'achèvement et la réalité des détails. Il n'y a pas un chapitre du roman, pris en lui-même, qui ne soit plus patiemment et plus curieusement étudié que les meilleures scènes des *Espagnols* et d'*Inès*. L'illusion poétique est plus complète et plus saisissante.

Après avoir fermé le livre, on garde l'image des caractères et des acteurs plus nettement et plus profondément gravée. Diane de Turgis, la première et la plus belle figure du tableau, est vivante, animée, pleine d'amour et d'énergie; c'est bien la femme galante du XVIe siècle, telle que nous l'a montrée Brantôme dans ses délicieuses biographies, où l'ironie la plus caustique et le dédain le plus amer se déguisent si habilement sous l'apparence de la bonhomie.

Les premières entrevues de la Turgis et de Mergy, les coquetteries et les aveux de la partie de chasse, le rendez-vous et la veille de la Saint-Barthélemy sont admirables de mouvement et de vérité. Jamais peut-être notre langue n'avait si fidèlement raconté la conduite inconséquente et confuse d'un jeune homme qui, pour son début, engage la lutte avec une femme faite, rompue dès longtemps aux intrigues de toutes sortes, menant l'amour militairement, intervertissant quand il le faut, les rôles des deux sexes, abrégeant la défense quand l'assaut n'est pas assez vif, supprimant, comme un général d'armée, les marches et contre-marches, et offrant du même coup la bataille et la victoire. J'aime, je l'avoue, cette hardie jouteuse qui coupe ses lacets, et renverse les flambeaux. Aussi bien elle avait assez attendu ! Le réveil de Mergy dans les ténèbres, la main mystérieuse qui l'arrête au passage, et l'imprudent baiser qu'il applique sur une peau tannée, renferment, à mon avis, une leçon profitable sur l'ivresse des aventures ; et malgré la singularité des termes, j'adopte volontiers la comparaison du madère et du sirop antiscorbutique.

Le portrait de Diane, et surtout ses yeux, me semblent peints d'après nature. Ses yeux de chatte, humides, veloutés et changeants, me plaisent particulièrement. L'entrevue du capitaine George avec Charles IX est simple, mais significative. C'est dans

le livre entier les seules pages littéralement historiques.

Malheureusement il n'y a pas de roman. C'est une série d'aventures bien dites, mais ordonnées presque au hasard, sans enchaînement nécessaire.

Dans sa préface, l'auteur paraît s'être jugé lui-même à peu près dans le même sens. Il donne son livre pour un extrait de ses lectures. C'est beaucoup mieux et beaucoup plus qu'un extrait; mais il semble indiquer qu'il n'a pas eu la prétention de composer un poëme, et c'est aussi notre opinion.

Quant à la question historique qu'il a soulevée, je déclare que la polémique engagée à cet égard ne me paraît pas avoir réfuté la solution qu'il propose sous la forme la plus modeste, puisqu'il clôt sa théorie par le plus sceptique de tous les vers de *Don Juan*, en nous priant seulement de « supposer cette supposition. » Il considère la Saint-Barthélemy comme une boutade improvisée, et nie formellement que le coup d'État ait été médité longtemps à l'avance. Des exemples récents, qu'il ne pouvait pas invoquer, auraient donné à sa négation une grande autorité. Entre la conduite de Charles IX, en 1572, et celle de Charles X, en 1830, il y a bien quelque analogie, lointaine, si l'on veut, mais du moins très-intelligible. Les huguenots en 1572, et les démocrates en 1830, avaient acculé le roi à la nécessité d'un coup d'État. Mais cette nécessité, à laquelle les deux rois ont cédé, l'avaient-

ils prévue ? Charles X pressentait-il à Reims, en 1825, ce qu'il comprenait à peine cinq ans plus tard, à Saint-Cloud ? Des deux côtés, je penche fort pour la négative.

L'épigraphe de Rabelais, placée en tête du roman, explique assez bien comment l'auteur comprend la moralité des actions humaines. Il est certain que l'ignorance atténue singulièrement la culpabilité. C'est pourquoi le massacre des janissaires est peut-être une faute moins grave que le renvoi de lord Grey ; car on peut raisonnablement supposer que Guillaume IV est plus éclairé que Mahmond.

Faut-il regretter que Prosper Mérimée n'ait pas franchement abordé 1572 ; qu'au lieu de prendre la date, il n'ait pas pris le sujet ? Je ne sais. Peut-être son amour excessif de la vérité l'empêchera-t-il toujours de toucher à l'histoire. Réservé comme il l'est, il doit rougir de toutes les profanations du passé qui se multiplient effrontément depuis quelques années. Il saurait mieux que personne tailler dans l'histoire des poëmes pleins d'animation et d'intérêt. Mais pour cela il faudrait qu'il imposât silence à son érudition chagrine et querelleuse. S'il savait moins, il oserait davantage ; car, malgré les paroles de François Bacon, qui dit quelque part : « Qu'un peu de sagesse mène au doute, et « que beaucoup de sagesse ramène à la croyance, » ce prince, applicable tout au plus aux idées reli-

gieuses, échoue bien souvent contre la timidité de l'imagination. Pour ma part, j'aime mieux n'avoir pas Catherine de Médicis, que je retrouve, quand je veux, en feuilletant quelques volumes poudreux, et posséder, comme dédommagement, Diane de Turgis.

Comment le public français, si fier de son goût et de sa pénétration, si empressé d'ordinaire à se targuer de sa finesse et de son intelligence, a-t-il attendu, pour faire à Prosper Mérimée sa part de gloire, qu'il renonçât aux ouvrages de longue haleine et se mît à écrire des contes de vingt pages? Je répondrai : Pourquoi le public anglais, qui vante si volontiers l'érudition délicate et le profond discernement de ses universités, a-t-il attendu, pour admirer Milton, l'avis d'Addison? J'aperçois, des deux parts, même confusion et même honte. Oui, ce ne fut qu'en 1829, plusieurs mois seulement après la publication de son romam, que le nom de Mérimée devint populaire, à l'occasion de *Mateo Falcone*. *Mateo* est, en effet, un véritable chef-d'œuvre de narration. Il est impossible de pousser plus loin l'artifice des incidents et du style, d'enfermer dans un espace aussi étroit plus d'émotions et d'idées, d'indiquer avec plus de concision et de vivacité autant de physionomies et de caractères. Je défie qu'on tire d'une donnée si simple un plus riche parti; à la bonne heure c'est une perle, un diamant, si vous voulez. Mais n'avait-il

rien fait avant *Mateo?* Rentrez en vous-mêmes, et rougissez.

A ce propos les fureteurs de bibliothèque ont avisé, dans un volume anglais, l'anecdote qui fait le sujet de *Mateo,* et je les remercie de leur découverte, car depuis que j'ai lu ce volume accusateur, j'ai pour le récit français un enthousiasme plus sérieux. Si les vingt lignes du journal de Benson contiennent *Mateo,* il faut déclarer du même coup que Charlevoix contient les *Natchez,* et que le *Pèlerinage* de Byron se trouve dans les itinéraires de Richard.

Tamango, quoique inférieur à *Mateo,* se distingue entre toutes les compositions de Mérimée par des qualités particulières : c'est un récit qui commence comme une satire, et qui finit comme une épopée homérique ou dantesque. L'auteur, malgré son antipathie bien connue pour les images lyriques, pour les comparaisons solennelles, cède malgré lui à l'irrésistible majesté de son sujet, et se laisse entraîner aux mouvements de la plus tumultueuse poésie. Il a beau se contenir, se mettre en garde, son front calme et serein, son regard paisible et assuré ne résistent pas à la lumière éblouissante dont il a lui-même concentré les rayons. Et tant mieux! car il y a dans *Tamongo* une magnifique poésie.

La Partie de trictrac n'est pas un récit complet. Le commencement surtout est confus; mais le

caractère de la comédienne est parfait. Le suicide du Hollandais, ivre et ruiné, le désespoir et la résignation du malheureux jeune homme qui a triché au jeu et qui se méprise, sans pouvoir convertir à sa haine pour lui-même l'incrédule frivolité de sa maîtresse, sont des traits excellents.

Cependant, malgré le mérite éminent de ces trois compositions, l'engouement des lecteurs pour Prosper Mérimée ne s'est déclaré bien franchement et avec tous les caractères d'une véritable épidémie qu'après *le Vase étrusque*. Or, je ne crains pas de le dire hautement, et tous les hommes de réflexion et de bonne foi se rangeront à mon avis, *le Vase étrusque* est le pire, le plus maniéré, le moins vrai, le moins naïf, le moins simple de tous les ouvrages de Mérimée. Sans doute il s'y rencontre des pages d'une nature exquise. Le sujet lui-même, indépendamment de l'exécution, est neuf et bien saisi. Ce n'est pas une donnée commune que la jalousie rétrospective. Les angoisses et les questions inquiètes de Saint-Clair sur l'origine du vase qu'il frappe *crescendo* comme un tamtam, sont très-habilement racontées. Mais les conversations du déjeuner ne valent rien. Le voyage d'Égypte est presque inintelligible pour ceux qui ne connaissent pas l'original. Le dénoûment ne dénoue rien. A tout prendre, c'est un récit plein de coquetterie, de papillotage, de faux goût, et qui fait tache dans les œuvres sévères et châtiées de l'auteur.

J'en dirai autant du *Carrosse du Saint-Sacrement*, de *l'Occasion* et des *Mécontents*. *La Vision de Charles XI* est racontée trop sommairement pour mériter le blâme ou la louange.

Les deux lettres de Mérimée sur l'Espagne sont bien écrites, mais ne sont peut-être pas aussi naturelles qu'on pouvait s'y attendre. L'esprit y gâte souvent l'émotion. Je trouve très-inutile de chercher à excuser le plaisir qu'il a pris aux combats de taureaux, de citer saint Augustin, de s'excommunier, comme il fait, pour sa cruauté prétendue. Mon Dieu! c'est un malheur sans doute, mais un malheur avéré que les âmes les plus douces se plaisent au spectacle des luttes sanglantes. Les dames romaines ne rougissaient pas de s'asseoir au cirque et les femmes de Paris, qui se pressent aux exécutions capitales, n'ont pas le droit de jeter la pierre aux femmes de Madrid.

La série des œuvres est maintenant épuisée. Il faut seulement ajouter à la liste précédente quelques pages sur Byron, remarquables par un goût sûr, où, pour la première fois, le caractère de don Juan et de Childe Harolde est nettement défini; car avant Mérimée, personne, que je sache, n'avait trouvé dans le double aspect du talent de Byron, la diffusion des idées et la concision du style, la raison de son impuissance épique et dramatique; puis une notice biographique et littéraire sur Cervantes. Ce dernier morceau n'a rien de saillant,

si ce n'est la profession de foi du biographe. C'est là que l'auteur énonce catégoriquement son opinion sur la rime et le mètre, et les déclare incompatibles avec le mouvement du dialogue. A cet égard, il me paraît se méprendre complétement : des exemples imposants le réfuteraient ; et lui-même, s'il pouvait se résoudre à versifier quelquefois sa pensée, gagnerait peut-être une qualité qui lui manque, le développement : le mouvement de la période poétique le contraindrait à multiplier les formes de sa pensée.

Ses amis parlent d'un manuscrit de *Cromwell*, antérieur à *Clara Gazul*, mais seulement pour mémoire.

Quant à la biographie de Prosper Mérimée, elle est comme l'histoire des peuples heureux, elle n'existe pas. On sait seulement qu'il a été élevé dans un collége de Paris, qu'il a étudié la jurisprudence, qu'il a été reçu avocat, qu'il n'a jamais plaidé, et les journaux ont pris soin de nous apprendre qu'il est aujourd'hui secrétaire de M. le comte d'Argout.

Ceux qui le connaissent familièrement n'ont jamais vu en lui qu'un homme très-simple, d'une instruction solide, lisant facilement l'italien et le grec moderne, parlant avec une pureté remarquable l'anglais et l'espagnol, préférant volontiers entre tous les livres les relations de voyages. Et c'est ce qui exprique l'ubiquité de son esprit, car

il n'a jamais vu que l'Angleterre et l'Espagne. S'il est vrai, comme on le dit, qu'un séjour de quatre mois à Madrid, à Barcelonne, à Grenade et à Cadix, pendant l'année 1830, ait ruiné ses espérances littéraires; si depuis qu'il a comparé son premier livre à la réalité, il a pris en pitié toutes les tentatives poétiques, il faut le plaindre, mais ne pas désespérer de sa guérison. Il comprendra, je n'en doute pas, que les études locales, essentielles pour un roman, sont le plus souvent très-inutiles pour un drame. Avant un an, soit qu'il reste aux affaires, soit qu'il les quitte, il sera forcé de revenir à la littérature : ce n'est pas à trente ans qu'on renonce à montrer un talent laborieusement acquis; et s'il ne veut pas s'aventurer dans les tracas du théâtre, il fera pour nos plaisirs des livres excellents et moins contenus que ses précédents ouvrages.

1832.

LA DOUBLE MÉPRISE.

Le nouveau livre de M. Prosper Mérimée est un plaidoyer contre l'amour de tête, et, si l'on veut, un sermon contre le désappointement et les douleurs qu'il prépare. La critique littéraire pourra louer librement, dans ce dernier ouvrage, la vraisemblance et la simplicité de l'action, le naturel et la vérité des caractères, l'aisance dégagée du dialogue, l'habile combinaison de traits pris sur le fait. Et nous ne serons pas le dernier à reconnaître, à proclamer ces précieuses qualités. La réalité qui se rencontre dans les inventions de M. Mérimée, bien qu'à nos yeux elle ne satisfasse pas à toutes les conditions de la poésie, est cependant un utile secours, un argument formidable contre des inventions plus éclatantes à la surface, destinées, par leur nature même, à une popularité plus soudaine, plus facilement pénétrables, et condamnées, nous l'espérons du moins, à une plus courte durée. Mais si la réflexion patiente ne devait apercevoir et signaler que ces mérites extérieurs, si l'étude et la comparaison ne devaient surprendre, par l'analyse, que les beautés qui se révèlent à tout le monde, la critique n'existerait plus, elle n'aurait plus ni valeur, ni force individuelle; elle se confondrait avec les conversations de salon, avec les

indécises rêveries de la promenade; elle aurait beau faire et crier, l'opinion resterait sourde à son autorité.

J'ai donc cherché à découvrir les idées primitives enveloppées dans *la Double méprise*. Je l'avouerai sans honte, il ne m'a pas été facile, d'abord, d'isoler nettement ces vérités générales qui, dans ma pensée, avaient dû présider à la conception du roman. Plus d'une fois je me suis demandé si l'ironie persévérante du narrateur signifiait autre chose que la colère et le dépit; si la hautaine raillerie de son récit exprimait la sagesse et l'apaisement, ou bien s'il doutait lui-même de la portée de ses sarcasmes; s'il faisait bon marché de ses aphorismes, et s'il ne serait pas disposé, à la première occasion, à violer les préceptes qu'il posait. A cette heure, je crois qu'il est de bonne foi, qu'il a vu les tourments qu'il décrit, qu'il sait la valeur des principes tirés de l'expérience. Il me semble que je ne puis mieux faire que d'exposer ces principes dans l'ordre où je les ai successivement aperçus.

Selon l'auteur de *la Double méprise*, il est très-difficile d'aimer, et plus difficile encore de s'assurer qu'on aime. Je me range volontiers à son avis. En parlant comme il fait, on peut n'avoir pas pour soi la majorité des salons; mais la prudence qui sauve vaut mieux à coup sûr que l'approbation qui aveugle.

Aimer, dans l'acception la plus large du mot, signifie tant de choses, et si diverses, qu'il est nécessaire de bien s'entendre sur les limites et le caractère de l'idée que nous discutons. Si l'on veut parler de l'entraînement et du plaisir des sens, c'est une question de pure physiologie. Il suffit, pour aimer, de posséder une organisation harmonieuse et complète. Mais cette émotion passagère n'a rien à faire avec la philosophie ; elle peut se renouveler fréquemment sans apporter aucun changement notable dans les idées ou les sentiments de celui qui l'éprouve. C'est l'amour antique, une esclave belle et jeune qui entre au lit de son maître, et qui l'endort dans ses caresses. L'amour, tant que la vie intérieure et sociale n'en est pas troublée, mérite à peine d'être nommé. C'est un épisode indifférent qu'il faut abandonner aux professeurs d'hygiène ; on en peut disserter comme de la chasse ou de l'équitation, voilà tout. On peut le soumettre à la diète, blâmer l'abus ou l'abstinence ; mais le cœur et l'intelligence n'entrent pour rien dans la délibération.

Or, on ne saurait le nier, la plupart des hommes ne sont guère capables que de l'espèce d'amour que je viens d'indiquer. C'est pour eux une distraction, un délassement, parfois même une occupation ; ce n'est jamais une pensée sérieuse : c'est un jouet qu'ils prennent et rejettent à leur gré, sans interrompre le cours de leurs études, ou de

leur ambition. Il est donc vraiment très-difficile d'aimer. — Mais comment s'assurer qu'on aime? Comment se prouver à soi-même qu'on n'est pas dupe d'une illusion? Je ne crois pas qu'on puisse résoudre d'un mot cette question embarrassante. Je ne connais pas de symptômes irrécusables au moyen desquels on puisse constater l'existence d'un amour vrai. Pourtant il est facile d'indiquer des épreuves que la prudence avoue, et qui rendent l'erreur très-improbable.

En effet, après l'amour des sens qui meurt souvent avant qu'on ait eu le temps de le blâmer, il y a un autre amour plus dangereux, parce qu'il est plus persévérant, qui n'écoute ni la raison, ni l'amitié, qui va tête levée, qui provoque sans remords la société qui le réprouve, qui ne tient compte ni des remontrances d'une sagesse étrangère, ni des angoisses de sa conscience, ni de la lumière de chaque jour : cet amour-là s'appelle l'amour de tête.

Les hommes qui l'ont éprouvé s'en souviennent à peine. Ç'a été pour eux une déception de quelques jours. Ils n'ont guère trouvé d'ennemi qu'en eux-mêmes : leur plus grande douleur a été l'humiliation de leur vanité. Mais il n'en est pas de même pour les femmes. Quand une fois elles ont engagé la lutte, la retraite est difficile. Il ne leur suffit pas de dire : je me suis trompée. C'est donc à elles surtout qu'il importe de bien savoir à quoi

s'en tenir, avant de se livrer. C'est pour elles surtout que l'amour de tête est dangereux.

Ordinairement cet amour débute par l'enthousiasme et s'adresse aux caractères qu'il n'a fait qu'entrevoir. Il se plaît à les revêtir d'une perfection exagérée ; il les agrandit et les exalte pour les adorer ; il les doue libéralement des plus rares qualités. Aux premières interrogations qui voudraient attiédir ses pensées, il répond par le dédain et la colère. Il ne permet à personne d'entamer ou de révoquer en doute l'idéale sublimité de son idole. Le premier qui pose la main sur l'autel où se consume son encens est son ennemi déclaré. N'espérez pas qu'il vous pardonne de vouloir dessiller ses yeux : il repousse la lumière que vous lui présentez ; il continue aveuglément la route où il s'est engagé, et ceux qui crient : Prenez garde ! il les appelle blasphémateurs.

Un tel amour, on le comprend sans peine, est rarement payé de retour ; et comment pourrait-il en être autrement? Depuis Héliodore jusqu'à mademoiselle de Scudéri, l'intérêt romanesque a presque toujours pris sa source dans l'amour de tête. Je ne veux pas le nier, entre le rhéteur grec et le bel esprit de la cour de Louis XIV, il s'est rencontré plus d'un narrateur habile qui a su trouver dans cette maladie de l'âme humaine des épisodes pathétiques et déchirants. La matière poétique n'a pas manqué, et ne menace pas encore de s'épuiser.

Mais le point culminant des poëmes consacrés à l'amour de tête a toujours été le désappointement.

Chaque heure de la journée, dans la vie réelle, emporte une des illusions dont l'amour de tête ne peut se passer. Il n'y a pas une femme ou une jeune fille, d'une imagination un peu vive, qui ne trouve au fond de sa conscience l'application et la preuve de ces idées. Pour choisir, entre mille, un exemple éclatant qui puisse éclairer ma pensée, combien de femmes, depuis dix ans, ont envié le sort de la comtesse Guiccioli! combien ont rêvé le bonheur à Ravenne ou à Venise, près de l'auteur de *Don Juan* et de *Beppo!* combien se sont dit en elles-mêmes : Une nuit dans ses bras, et puis mourir le lendemain! Les maris et les amants n'en ont jamais rien su; en voyant passer un nuage sur le front de leurs bien-aimées, en voyant leurs yeux se mouiller de larmes involontaires, ils n'ont pas deviné le secret de leur mélancolie; au milieu de leurs ardentes caresses, ils n'ont pas soupçonné l'adultère ou l'infidélité; ils n'ont pas maudit le rival invisible et préféré qui leur dérobait le cœur où ils avaient planté leur espérance.

Cependant les calomnies envieuses de Leigh Hunt, les caquets puérils de M. Dallas, les minutieuses anecdotes du capitaine Medwin, les riens prolixes de Thomas Moore, les spirituels bavardages de lady Blessington, ont laissé surnager

quelques vérités dures sur le compte du noble poëte. En lisant, d'année en année, toutes ces indiscrètes confidences, les femmes, qui, dans l'entraînement de leur imagination, avaient dévoué leurs destinées au bonheur du poëte errant, qui faisaient de le consoler le premier de leurs devoirs, ont gémi sincèrement sur les ridicules et les petitesses du dieu qu'elles avaient adoré. Elles se sont dit, en s'applaudissant de leur impuissance dans le passé, que le génie, comme le fronton des temples, a besoin de l'éloignement pour ne rien perdre de sa majesté.

Or, ce qui est arrivé aux rivales imaginaires de la comtesse Guiccioli, arrive tous les jours dans la société où nous vivons.

Comme l'amour de tête se développe d'abord dans l'imagination, avant d'envahir les autres facultés de l'âme, il est naturel et nécessaire qu'il domine de préférence les femmes environnées de toutes les conditions extérieures d'une vie heureuse et paisible, c'est-à-dire celles qui, n'ayant pas à former de souhait immédiat, ne trouvent à leurs rêveries d'autre sujet qu'un avenir lointain et impossible. Elles ne voient pas dans l'amour, tel qu'elles le conçoivent, une consolation, une espérance, des jours meilleurs et plus sereins. Non, car en regardant autour d'elles, elles n'aperçoivent que la paix et le calme, l'obéissance et l'harmonie. Elles n'ont pas à vouloir, puisque leurs volontés

sont prévues ; leurs désirs sont devinés et satisfaits avant de naître et de s'exprimer. Mais le repos les fatigue ; le calme les embarrasse et les gêne ; à force de sentir sous leurs pieds une route ouverte et frayée, d'apercevoir à l'horizon un ciel clair et pur, il leur semble qu'elles ne vivent pas, que la moitié de leurs facultés demeurent enfouies et inutiles. Elles appellent de leurs vœux l'heure de la lutte et de la souffrance, comme un devoir glorieux, comme une tâche divine, comme une mission qui doit ceindre leur front d'une lumineuse auréole.

Ne vous étonnez pas si elles manquent de prévoyance et de discernement ; si elles baptisent d'un nom angélique le moins digne et le moins capable ; si elles multiplient, pour elles-mêmes, les tortures et les sacrifices avec une prodigalité enfantine ; si elles devancent, dans leur entraînement, l'ardeur paresseuse de l'adversaire qu'elles ont choisi. Elles veulent un maître impérieux et se soumettent avant qu'il ait commandé. Et quand elles ont fléchi le genou, et baisé la poussière de ses pas, il continue sa route et ne daigne pas même apercevoir la trace de leurs lèvres.

L'amour de cœur, le seul vrai aux yeux du moraliste, diffère des deux passions que nous avons décrites, par son origine, son développement et sa durée : c'est à lui seul qu'appartient légitimement le nom d'amour. Les deux autres affections, con-

fondues sous la même désignation, n'ont rien de commun avec lui.

L'amour de cœur est un besoin réel, incontestable. Les âmes élevées, après avoir assuré tous les éléments de la vie individuelle, après avoir pris le rang qui leur appartient dans la société, ne sont pas longtemps à reconnaître qu'il leur manque quelque chose, et que l'égoïsme, si évidemment utile à l'établissement du bien-être immédiat, attriste et rétrécit la carrière qu'elles ont à parcourir. Elles sentent en elles-mêmes une force qui demeure sans emploi, et qui, pour se développer, demande l'intimité d'une âme pareille.

Les joies les plus grandes leur semblent insignifiantes et vides, parce qu'elles ne peuvent les partager ; les triomphes les plus éclatants ne réussissent pas à les distraire ou à les rassasier. Si le mécompte le plus léger vient déranger leurs espérances, elles s'en affligent puérilement, au delà de toute vraisemblance, parce qu'elles n'ont personne à qui confier cette frivole défaite. Alors, si elles rencontrent une âme dévorée du même besoin d'expansion et de confiance, il s'établit entre elles involontairement, à leur insu, un échange actif de consolations et d'espérances. Peu à peu elles se révèlent mutuellement tous les secrets de leur vie passée ; elles s'expliquent l'une à l'autre, sans réserve et sans détour, tous les problèmes de leur ambition et de leur volonté, condamnés sans appel par le vul-

gaire, qui ne les comprend pas; et le jour où ces deux âmes se savent bien, elles s'aiment.

Dès qu'elles se sont dévouées l'une à l'autre, elles se consolent naturellement par la révélation assidue de leurs douleurs; elles espèrent et prennent courage. La vie, incomplète jusque-là, prend un aspect nouveau, et s'enrichit de perspectives inattendues. Les incidents les plus indifférents en apparence acquièrent une importance singulière : chacune des deux y devine ou y cherche l'occasion d'un plaisir ou d'un bonheur pour l'autre.

L'amour de cœur, qui ne débute pas par l'exaltation, comme l'amour de tête, peut cependant atteindre à l'enthousiasme. Pour lui, à la vérité, les extases sont rares; mais quand elles s'évanouissent, ce n'est pas sans retour. Comme la vie une fois soumise à cet ordre de sentiments se compose de calme, de paix et de sérénité, il ne regrette ni n'appelle ces heures divines et fugitives, où l'âme oublie le monde entier pour ne plus se souvenir que de la personne aimée. Il les accueille avec joie comme les bienvenues, mais les voit partir sans larmes et sans colère. Loin de se révolter contre la vie réelle, il l'étudie assidûment pour la dominer, l'assouplir; il ne détourne pas les yeux de la route où il marche, pour regarder incessamment le ciel où il ne peut monter.

Cet amour, le plus sérieux, le plus rare et le plus durable de tous, s'engage lentement, et s'é-

prouve longtemps avant d'accepter une sanction réelle ; pour lui, le dernier abandon n'est pas un sacrifice, car il ne craint pas les mécomptes. Ce qu'il ne peut obtenir, il ne l'a pas attendu. Il n'aura pas à pleurer sur sa clairvoyance tardive, sur son espérance déçue. Il résout victorieusement une question qui a longtemps occupé les écoles de l'antiquité, et qui se débat encore aujourd'hui parmi quelques sophistes entêtés dans l'étude exclusive de la sagesse écrite : il confond et réunit dans une même pensée le devoir et le bonheur.

Car si l'amour des sens et l'amour de tête sont égoïstes, et condamnés au regret des sacrifices ; si le plaisir et l'exaltation, en finissant, laissent au fond de l'âme une tristesse immense et inconsolable ; si la beauté ou le génie sont incapables de réaliser leurs promesses, le cœur, plus sûr de lui-même, plus circonspect dans ses engagements, plus défiant et plus loyal, s'expose rarement au même danger.

Le devoir accompli religieusement, en vue d'un perfectionnement individuel, est laborieux, austère ; souvent le courage fait défaut avant l'achèvement de la tâche. L'esprit, sans quitter la voie où il est entré, marche paresseusement et sans trop s'inquiéter si le but se rapproche. L'amour de cœur change la nature et le caractère du devoir, en l'identifiant perpétuellement avec le bonheur de la personne aimée.

De ces trois amours, M. Prosper Mérimée a choisi le plus dangereux : l'amour de tête. — Je ne veux pas raconter *la Double méprise :* c'est une lecture de deux heures que je gâterais bien inutilement. Qu'il me suffise de dire que les trois caractères principaux sont tracés de main de maître. M. de Chaverny réunit toutes les conditions qui préparent à l'amour de tête. Quant à Darcy, c'est un type achevé d'égoïsme poli. Et c'est pourquoi le titre du livre n'est pas justifié, car il n'y a pas double méprise : la déception n'atteint que Julie de Chaverny.

1833.

VIII

JULES SANDEAU.

Le roman est aujourd'hui la forme la plus populaire de la littérature. Grâce à la souplesse du genre, le roman s'adresse en effet à toutes les classes de la société. Il se prête avec un égal bonheur à la peinture des mœurs, à l'analyse des passions ; il peut même, sans désavantage, s'il sait se contenir dans de justes limites, aborder les plus hautes questions sociales. Pourvu qu'il réussisse à encadrer la pensée dans le récit, à déguiser la prédication sous le mouvement des personnages, il règne avec une autorité souveraine sur tous les sentiments, sur toutes les idées dont se compose la vie de l'âme humaine. A proprement parler, il n'y a pas un sentiment, pas une idée que le roman ne puisse aborder. Par un singulier privilége, il lui est donné de se montrer tour à tour lyrique, philosophique, épique, selon qu'il lui plaît d'entreprendre la peinture des passions, l'analyse de la pensée, ou

le tableau des événements qui intéressent une nation tout entière. Malheureusement cette forme si populaire et si souple a été de nos jours gaspillée avec une insouciance dont l'histoire littéraire offre peu d'exemples. Des esprits heureusement doués, appelés sinon à de hautes destinées, du moins à une renommée de quelque durée, prodiguent en pure perte les facultés qu'ils ont reçues du ciel, et méconnaissent à plaisir toutes les conditions du genre qu'ils ont choisi. Entre les mains de ces artisans, car je ne puis consentir à les nommer d'un autre nom, le roman est devenu une chose indéfinissable, qui résiste à toute classification, qui défie toutes les poétiques, et n'a rien à démêler avec les lois de l'imagination. Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible de prendre au sérieux les prétendues créations que chaque jour voit éclore et qu'un oubli légitime ensevelit avec une rapidité dévorante. Qui saura, dans dix ans, le nom de tous ces livres qui meurent sans avoir vécu, dont la mort est juste pourtant, qui ne pouvaient pas vivre, et qui servent à occuper l'ennui et l'oisiveté? Le roman, en effet, tel que nous le voyons se multiplier sous nos yeux, semble n'avoir d'autre but que de tromper l'ennui. A lire, ou seulement à feuilleter ces récits sans fin que la presse livre chaque jour en pâture à l'avidité des salons désœuvrés, on dirait que l'ennui règne en souverain sur toute la France, et que toutes les têtes grisonnantes ont

besoin d'être amusées comme des enfants. Ne demandez à ces livres ni composition, ni prévoyance, ni logique ; sauf de très-rares exceptions, les auteurs prennent en pitié de pareilles exigences. Ils s'adressent à des esprits énervés par l'ennui, étrangers par leur éducation, ou par leurs habitudes, à toutes les délicatesses du goût littéraire. Ils connaissent parfaitement le public pour lequel ils écrivent, et ils profitent de leur savoir avec une impitoyable rigueur. Le roman, tel qu'ils le comprennent, tel qu'ils l'improvisent chaque jour, n'est pas une œuvre sérieuse ; ils ne l'ignorent pas, et accueilleraient avec une ironie dédaigneuse le conseiller assez malavisé pour leur dire ce qu'ils savent depuis longtemps. Ils n'ont qu'un but, ne poursuivent qu'une idée, n'obéissent qu'à une seule ambition : ils veulent tromper l'ennui, et, pour obtenir la gloire singulière de désennuyer cette foule qui n'a ni passions ni pensées, dont toute la vie se compose d'intérêts et d'appétits, ils ne reculent devant aucune monstruosité. Pourvu que la curiosité du lecteur soit excitée, pourvu que les aventures, accumulées sans mesure, apaisent un moment l'hydre à mille têtes qui s'appelle l'ennui, leur tâche est accomplie ; ils sont contents d'eux-mêmes, ils s'applaudissent, ils se félicitent entre eux, et se demandent, avec une légèreté digne de la régence, ce que signifient les maîtres de l'art. Nous savons parfaitement à quoi se réduit la poé-

tique de ces artisans littéraires, et nous ne sommes pas assez ingénu pour leur poser des questions qu'ils ne prendraient pas la peine d'écouter. Grâce à Dieu, nous avons assez de clairvoyance pour comprendre qu'ils ont rompu depuis longtemps avec la littérature et relèvent exclusivement de l'industrie. Ils traitent l'imagination, ou plutôt ce qu'ils appellent de ce nom, comme une forge, un laminoir ou une filature; ils savent à point nommé en combien de milliers de paroles peut se dévider l'ombre d'une pensée; et, quand ils comptent les lignes qu'ils ont rangées en bataille comme une armée vivante et aguerrie, quoiqu'ils commandent à des fantômes, ils font semblant de se prendre pour les héritiers d'Alexandre. Ne leur faisons pas l'aumône d'une indulgence qu'ils n'accepteraient pas. Ne les jugeons pas d'après des lois qu'ils n'ont jamais étudiées. La critique n'a pas à s'occuper d'eux, puisque depuis longtemps, ils ont renoncé à s'occuper de littérature. Plaignons la foule, qui perd son temps et use ses yeux dans de pareilles lectures; mais ne discutons pas d'après les règles du goût les œuvres qui n'ont rien à faire avec la discussion, qui sont nées sans raison de naître, et pour lesquelles la discussion ne saurait se faire assez petite. Le mérite de ces œuvres est une question purement industrielle où la critique n'a rien à voir. A quoi bon estimer tous les genres d'ignorance dont se compose le bagage de ces artisans, depuis l'igno-

rance de l'histoire jusqu'à l'ignorance de la langue? Ils prendraient pour de la niaiserie notre étonnement ou notre colère, et nous ne voulons pas leur donner le plaisir de rire à nos dépens.

Par bonheur, le roman sérieux, le roman fondé sur l'analyse et le développement des passions humaines, compte encore quelques disciples fidèles et dévoués. Parmi eux, et au premier rang, il convient de placer M. Jules Sandeau. L'auteur de *Marianna* ne s'est jamais adressé à la curiosité oisive; il n'a jamais spéculé sur l'ennui, et, pour ma part, je l'en remercie. Il a compris le roman comme un genre vraiment littéraire, et il l'a traité littérairement. Soutenu par cette conviction, il a produit à son heure, lentement; il a donné à sa pensée le temps de mûrir, de s'épanouir; il s'est préoccupé des lois de la composition avec une bonne foi, une persévérance qui passeront pour enfantines auprès de certains esprits; mais il a obtenu le suffrage des juges les plus sévères, et son labeur a été dignement récompensé. Pour ma part, je n'ai jamais songé à compter les pages qu'il a signées de son nom; je sais seulement qu'il n'y a pas une de ces pages qui n'offre au cœur un sujet de rêverie, à la pensée un sujet de méditation. Je sais que chacun des récits inventés par cet artiste laborieux est plein de vie dans la plus haute acception du mot, non de cette vie bruyante dont se composent les aventures, mais de cette vie intellectuelle et

morale qui forme le fonds même de la poésie. Tous les romans de M. Jules Sandeau sont écrits d'un style pur et châtié. Toutes les pages qu'il a signées de son nom ne méritent pas les mêmes éloges, toutes les fables qu'il a inventées n'offrent pas la même vraisemblance et le même intérêt; mais il y a dans chacun de ses livres une substance morale qui se prête merveilleusement à la discussion. Lors même qu'il lui arrive de se tromper, son erreur s'explique par des motifs honorables. Il traite le public avec respect, et la critique doit lui tenir compte de sa persévérance et de la sincérité de ses efforts.

Le premier roman de M. Sandeau, *Madame de Somerville*, se recommande par des qualités précieuses, par la simplicité de l'action, par la vérité des épisodes, par la grâce et la sobriété du style. Cependant je crois inutile de m'y arrêter, car toutes les qualités qui distinguent *Madame de Somerville* se retrouvent avec plus d'éclat et d'évidence dans *Marianna*. Le sujet choisi par M. Jules Sandeau est empreint d'une profonde tristesse; mais l'auteur l'a traité avec une vérité si attachante, il a développé avec un soin si scrupuleux les moindres épisodes de son récit, il a si habilement idéalisé la réalité qu'il avait sans doute connue par lui-même, il a usé si ingénieusement de sa mémoire et de son imagination, que la tristesse de la donnée disparaît sous le charme des développements. Si les passions

n'étaient pas éternelles, si l'homme n'était pas amoureux du trouble et de l'inquiétude, nous dirions que *Marianna* est une leçon éloquente, et nous insisterions sur le mérite moral de cette œuvre, nous la recommanderions comme un excellent conseil. Mais pénétré, comme nous le sommes, de la nécessité, de l'éternité des passions, nous nous contenterons d'appeler l'attention et la sympathie sur les personnages, la fable et le style de ce livre.

Louons d'abord, et sans réserve, le caractère substantiel de *Marianna*. Il est évident que le temps n'a manqué ni à la conception, ni à l'exécution de ce récit. On voit dès les premières pages que l'auteur a thésaurisé avant de se mettre en dépense. Il a lentement amassé, il a trié avec un soin sévère les pensées qu'il nous offre aujourd'hui. Cette méthode, que nous ne saurions recommander trop hautement, exige une patience aujourd'hui bien rare; c'est la seule qui permette d'accomplir des œuvres durables; M. Sandeau n'a donc pas seulement fait un livre plein d'élégance et d'intérêt, il a donné un bon exemple.

Les personnages du roman sont dessinés avec une remarquable précision. Dès qu'ils entrent en scène, dès qu'ils parlent, chacun croit les reconnaître et les accueille comme d'anciens amis. Marianna et Noëmi, M. de Belnave et M. Valtone, George et Henri, sont conçus très-simplement, et agissent de façon à ne jamais violer les lois de la

vraisemblance. Le portrait des deux sœurs, Marianna et Noëmi, fait le plus grand honneur à l'imagination de M. Sandeau. Il y a dans ces deux figures une suavité qui rappelle les meilleures pages de miss Edgeworth. Je ne sais si le portrait de ces deux sœurs a été tracé d'après nature; mais, réel ou idéal, il révèle une grande finesse d'observation. Tous les secrets de ces deux jeunes cœurs, toutes leurs espérances, toutes leurs ambitions, tous leurs rêves sont racontés avec une délicatesse que nous sommes habitué à ne rencontrer que chez les femmes. L'auteur explique et analyse, comme un souvenir de la veille, toutes les puérilités angéliques, tous les divins enfantillages dont se compose la vie d'une jeune fille. Lors même qu'il invente, il a l'air de transcrire, tant il met de naturel et de vivacité dans les tableaux qu'il nous présente. Il croit à ses personnages, il les a vus, il les a écoutés, et sa foi entraîne la nôtre. Il a plus que notre attention, il a notre sympathie. Marianna et Noëmi, unies ensemble d'une étroite amitié, mais diversement douées, nous intéressent sans jamais nous étonner. Noëmi est née pour la paix et le bonheur; elle est pleine de courage et de raison; elle s'applique avec une constance infatigable à réaliser le rêve des moralistes, à chercher la joie dans le devoir. Elle ordonne sa vie en vue du bien, et soumet à cette règle austère tous les mouvements de sa pensée. Elle s'interdit

comme insensés, comme criminels, tous les désirs qui dépassent le cercle de la famille. Aussi les vœux de Noëmi sont-ils récompensés par un bonheur sans mélange. Une fois éclairée sur la nature des espérances qu'il lui est permis de former, elle s'attache à régler sa volonté sur sa puissance, et chacun de ses jours s'embellit à la fois du souvenir de la veille et de l'espérance du lendemain. Quoique Noëmi offre le type d'une vertu irréprochable, quoique chacune de ses actions soit courageuse et sainte, nous devons dire que le personnage de Noëmi ne cesse pas un seul instant d'intéresser.

Marianna contraste heureusement avec Noëmi. Curieuse, ardente, amoureuse d'émotion, elle comprend les devoirs de la famille, mais ne peut se résigner au bonheur des jours calmes et pareils. L'affection la plus sainte, le dévouement le plus complet ne suffit pas à la contenter ; car elle ne veut pas seulement se sentir aimée, elle veut être émue, et, pour satisfaire cette soif impérieuse d'émotion, elle ira tête baissée au-devant du danger. Elle abandonnera sans regret le bonheur qu'elle a sous la main. Son imagination ne parle pas moins haut que son cœur. L'étonnement et l'inquiétude lui sont aussi nécessaires que l'amour. Ce caractère n'a certainement rien de nouveau. Bien des femmes y liront le secret de leur destinée. M. Sandeau a su rajeunir le type de Marianna par des détails pleins de fraîcheur. Sans s'écarter ja-

mais de la vérité, il a idéalisé tantôt avec adresse, tantôt hardiment, les données que lui fournissait l'expérience. Aussi Marianna, quoique unie par une étroite parenté à bien des modèles qui ont passé devant nos yeux, est une véritable création. Sa candeur et sa crédulité nous charment et nous émeuvent, et s'il nous est arrivé de voir et d'étudier des types du même genre, nous trouvons dans Marianna la transformation harmonieuse de nos souvenirs.

M. de Belnave et M. Valtone, conçus aussi simplement que Noëmi et Marianna, ne sont pas dessinés avec une moindre habileté. M. de Belnave, en épousant Marianna, croit que tous ses devoirs se réduisent à l'aimer. Sûr de l'affection qu'il a pour elle, convaincu qu'elle ne peut douter de lui, il ne songe pas à lui prouver les sentiments qui règlent toute sa conduite. Excellent, loyal, mais d'une nature peu expansive, il considère l'empressement et la flatterie comme des enfantillages dignes de pitié, et il croirait insulter sa femme en cherchant à deviner ses caprices. S'il surprend sur le visage de Marianna un nuage de tristesse, il ne l'interroge pas, il n'essaye pas de la consoler, car il a fait pour elle tout ce qu'il peut faire ; il le sait, il ne l'oublie pas un seul instant, et le témoignage de sa conscience le dispense de toute curiosité. Le personnage de M. de Belnave n'est pas moins vrai que le personnage de Marianna. Bien des maris,

fermement convaincus de n'avoir rien à se reprocher, et cependant abandonnés, contre toutes leurs prévisions, se reconnaîtront dans M. de Belnave. Ils comprendront, en l'étudiant, qu'il ne suffit pas d'aimer pour être aimé, qu'il faut, pour exciter, pour nourrir l'affection, un dévouement ingénieux et qui sache se résigner tour à tour à la vigilance et à l'expansion.

M. Valtone, moins paisible que M. de Belnave, n'est pas moins réservé dans l'expression de sa tendresse. Mais il trouve dans Noëmi une docilité, une résignation, qui ne lui permettent pas d'apercevoir ce qui lui manque pour récompenser dignement l'amour de sa femme. Sous sa rudesse militaire, il cache un cœur excellent; et prêt à sacrifier sa vie pour Noëmi, récompensé, encouragé chaque jour par un sourire de bonheur, il ne lui arrive jamais de se demander s'il comprend, s'il contente tous les désirs de sa femme.

George et Henri, qui complètent la liste des personnages, sont, comme Marianna et Noëmi, comme M. de Belnave et M. Valtone, dessinés d'après des types que chacun de nous peut retrouver dans ses souvenirs. George, arrivé à trente ans, éprouvé par les passions, vieilli par tous les serments qu'il a prêtés et reçus, résume très-bien l'égoïsme impitoyable auquel conduit le développement exclusif de la sensibilité. Il a souffert et il trouve juste et naturel de se venger de la douleur qu'il a

subie par la douleur qu'il inflige. Il y a dans la peinture de ce caractère une fidélité, une âpreté, qui révolteront peut-être les cœurs ignorants, mais que nous croyons pouvoir louer sans réserve; car l'amour est assurément de toutes les passions la plus égoïste, la plus cruelle, et le personnage de George Bussy exprime très-bien cette triste vérité. Quant à Henri Felquères, sa crédulité, sa candeur, le préparent admirablement à l'épreuve qu'il appelle de tous ses vœux. Étonné, indigné de la franchise brutale avec laquelle George Bussy brise les liens qui ne veulent pas se dénouer, effrayé de la cruauté qu'il ne comprend pas, presque aussi honteux qu'affligé de la rupture qui s'accomplit sous ses yeux, il tente le malheur comme la cime des chênes tente la foudre.

Avec ces personnages, M. Sandeau a composé un roman qui a toute la réalité d'un souvenir personnel, et en même temps tout le mouvement d'un drame. La tristesse et l'inquiétude de Marianna aux prises avec le mari qu'elle aime, dont elle connaît, dont elle a éprouvé l'affection, offrent un tableau plein de simplicité. Il n'est guère possible de présenter sous une forme plus nette et plus précise les souffrances d'un cœur poussé à la colère par la sécurité. M. Sandeau a trouvé, pour peindre cette révolte invisible de chaque jour, des traits pleins de finesse et que ne désavoueraient pas des écrivains consommés. Il a très-bien montré comment

le cœur, une fois résolu à faire de la curiosité, de l'émotion, de l'ingratitude, la loi suprême de la vie entière, se détache du bonheur et du devoir, et se précipite au-devant de la douleur comme au-devant d'un hôte longtemps attendu. Il a retracé avec une grande délicatesse la lutte de l'indulgence et de la rêverie, de la raison et de l'imagination, lutte engagée dans bien des ménages, et qui finit trop souvent par l'abandon et le désespoir. Marianna, humiliée de la sécurité que lui a faite M. de Belnave, honteuse du bonheur paisible qui remplit toutes ses journées, voit, dans l'indulgence avec laquelle il traite sa tristesse, une preuve d'indifférence, un témoignage de son indigence intellectuelle. La colère, la résistance, la ramèneraient peut-être au sentiment du bonheur et du devoir; l'indulgence l'exaspère et la pousse à la révolte; la pitié silencieuse de M. de Belnave pour des souffrances qu'il ne comprend pas et qu'il dédaigne d'étudier, semble à Marianna plus voisine de l'injure que du pardon. Si une parole d'encouragement, une parole inquiète et curieuse, appelait sur ses lèvres l'aveu d'une faute imaginaire, elle renoncerait sans doute au roman qu'elle a rêvé. Mais le silence de M. de Belnave l'aigrit au lieu de la calmer, et quand elle s'est bien démontré qu'elle n'est pas comprise, elle se décide à jouer son bonheur sur un coup de dé. Tout cela est raconté dans le livre de M. Sandeau avec une pré-

cision merveilleuse, et l'infidélité de Marianna est si bien préparée, que M. de Belnave a perdu le cœur de sa femme avant qu'elle ait rencontré l'homme qu'elle va aimer. Quand il se décide à quitter Blanfort pour essayer de la distraire, pour étourdir, pour dérouter sa rêverie, le mal est déjà profond et irréparable. M. de Belnave commence à entrevoir l'abîme creusé sous ses pieds, mais il n'est plus en son pouvoir de le franchir ou de le combler. Lorsque Marianna rencontre George Bussy aux eaux de Bagnères, elle n'est plus assez clairvoyante, assez maîtresse d'elle-même pour l'interroger, pour l'éprouver avant de le suivre. Elle ne s'appartient plus, elle ne se connaît plus, elle appartient au premier homme qui saura mentir et flatter son orgueilleuse rêverie.

L'aveuglement, la confiance, la jalousie et le désespoir de M. de Belnave, lorsqu'il comprend qu'il a perdu le cœur de sa femme, sont racontés par M. Sandeau avec une vérité qui s'élève souvent jusqu'à l'éloquence. L'adresse ingénieuse avec laquelle Noëmi défend sa sœur contre un ennemi que Marianna ne lui a pas nommé, lui a fourni le sujet de plusieurs pages très-fines. Le chapitre où M. de Belnave découvre, sans le chercher, le secret de Marianna, l'entrevue de Noëmi et de George, sont traités avec une vérité, une énergie, qui ne laissent rien à désirer. Le mensonge imaginé par Noëmi pour sauver l'honneur de Marianna com-

plique l'action sans la ralentir. Mais je ne saurais approuver la conversation belliqueuse de M. Valtone avec le capitaine Gérard. Cet épisode est, à mon avis, un véritable hors-d'œuvre, et je le verrais disparaître avec plaisir. Étant donné les habitudes militaires que l'auteur lui prête, M. Valtone, pour provoquer George Bussy, n'a pas besoin de s'enivrer avec le capitaine Gérard; il lui suffit d'avoir été tourné en ridicule. Puisqu'il désire venger son ami, il n'a pas besoin de s'exalter par le récit de ses exploits de garnison. Pour dire toute ma pensée, je crois qu'il eût mieux valu ne pas mettre aux prises M. Valtone et George Bussy. Marianna renonçant hardiment à suivre son mari sans avoir rien à craindre pour les jours de l'homme qu'elle aime, refusant de se réhabiliter par un mensonge, imposant silence à Noëmi, m'eût semblé plus poétique, plus grande que Marianna se résignant à l'obéissance après avoir abandonné son mari, et rendue à la franchise par la frayeur. La lutte de M. de Belnave et de Marianna se trouverait réduite à ses éléments nécessaires, et, au lieu d'une scène qui manque de simplicité, nous aurions une scène rapide et hardie. Le caractère de M. de Belnave ne perdrait rien de sa grandeur devant l'aveu spontané de Marianna. Puisqu'il se résigne et pardonne, puisqu'il ne cherche pas dans la vengeance une compensation impuissante, la franchise de Marianna n'eût fait que placer la

générosité de M. de Belnave dans un jour plus éclatant.

Je crois pouvoir louer sans réserve la lutte de Marianna et de George Bussy. Tous les traits de ce tableau sont d'une irréprochable vérité. Il n'y a pas une page de ce rapide récit qui n'émeuve profondément, car chaque page respire la colère et le désespoir. Ce rêve commencé dans le paradis et achevé dans l'enfer est raconté avec une précision quelquefois effrayante, et qui pourtant ne franchit jamais les limites de l'émotion poétique. Toutes les scènes de ce drame lamentable sont retracées avec une simplicité poignante, et attestent, chez M. Sandeau, une connaissance profonde du sujet qu'il a choisi. La fuite de Marianna et ses longues rêveries au bord de la mer composent un tableau d'une mélancolie touchante.

L'amour de Henri Felquères pour Marianna, facile à pressentir dès les premières pages, a fourni à M. Sandeau plusieurs chapitres pleins de grâce et d'élégance. Henri commence par pleurer sur le malheur de Marianna, par mêler ses larmes aux siennes. Il lui parle de l'absent, il s'attendrit avec elle sur la perte irréparable; il croit à l'éternité de la douleur et il partage son désespoir. Mais qui ne sait comme les larmes mènent aux baisers? C'est une vérité vieille comme le monde, et que M. Sandeau a su rajeunir par le charme et la nouveauté des détails. Les mutuelles confidences

de Henri et de Marianna remplissent l'âme d'une émotion douce et font presque oublier la cruelle prophétie prononcée par George Bussy. En voyant cet amour si pur, si ardent, si crédule; en écoutant les promesses échangées par cet enfant et cette femme que le malheur n'a pas instruite, on a peine à croire que Marianna va se venger sur Henri comme George s'est vengé sur Marianna. Pour détourner ainsi l'attention du lecteur du dénoûment annoncé par George Bussy, M. Sandeau a fait une grande dépense d'habileté. Il a l'air si convaincu de ce qu'il nous raconte, il paraît ajouter aux serments qu'il transcrit une foi si complète, que nous partageons l'erreur de Henri et de Marianna. Nous oublions avec eux la prophétie de George Bussy, et nous les écoutons comme si leur erreur devait durer, comme s'ils ne devaient pas se réveiller dans les larmes. L'amour de Marianna pour Henri est si naturel, si bien préparé, je dirais volontiers si nécessaire, que M. Sandeau eût bien fait de ne pas prêter à Henri une tentative de suicide. Pour triompher de la résistance de Marianna, Henri n'a pas besoin de l'effrayer. Il lui suffit de pleurer avec elle et de lui parler de son amour. Un jour viendra où elle ne songera plus à se défendre, où son vœu le plus ardent sera d'être vaincue, où elle se glorifiera dans sa défaite. D'ailleurs une tentative de suicide réussit difficilement à émouvoir une femme. L'amour ne se prescrit pas,

et le cœur le plus généreux peut très-bien ne pas se rendre à cet argument. Je voudrais donc voir disparaître du roman de M. Sandeau le chapitre où Marianna surprend Henri un pistolet à la main.

M. Sandeau était condamné, par la nature du sujet qu'il avait choisi, à faire de la seconde partie de son livre une contre-épreuve de la première. Il n'a pas cherché à éluder cette nécessité, et nous pensons qu'il a bien fait. Il s'est soumis résolûment à la condition qu'il avait posée lui-même, et il a trouvé, dans cette obéissance volontaire et prévoyante, l'occasion d'un éclatant triomphe. Marianna se détachant de Henri n'est pas moins vraie que George se détachant de Marianna. Des deux parts c'est la même colère, la même franchise, la même cruauté. La victime se fait bourreau avec une joie féroce. Mais je crois devoir blâmer d'une façon absolue les menaces de mort proférées par Henri, lorsque Marianna se décide à le quitter. Une pareille menace, loin d'ajouter à l'émotion, diminue la pitié qu'inspirait Henri. Si Marianna était infidèle, si Henri se voyait trahi, le meurtre se comprendrait; mais répondre à l'abandon par une menace de mort, c'est une extravagance qui n'a rien d'attendrissant.

L'intervention de George Bussy à l'heure où Marianna, désabusée, hésite encore à quitter Henri, ne me paraît pas pouvoir être avouée par le goût.

Je trouve dans cette intervention un double inconvénient. En premier lieu, cette prophétie vivante, qui arrive à point nommé pour que les acteurs obéissent au programme, donne au récit quelque chose d'artificiel, et rappelle maladroitement la phrase qui termine toutes les fables d'Ésope. Marianna, pour devenir cruelle, n'a pas besoin des conseils de George. L'amour qu'elle subit sans pouvoir y répondre parle assez haut pour la décider. En second lieu, il ne convient pas de placer Marianna entre ses deux amants. Un pareil rapprochement n'est pas invraisemblable, mais il ne peut manquer de blesser le lecteur le moins délicat. Si le monde offre de tels rapprochements, s'il y a des femmes assez adroites pour peupler leur salon des oublis de leur cœur, la poésie doit omettre cette face de la réalité.

Le départ de Marianna, ses courses furtives dans les environs de Blanfort, son entrevue avec Noëmi, la scène où M. de Belnave lui pardonne sans s'humilier, et lui permet de rester près de lui sans la rappeler, forment assurément les plus belles pages du livre. Il y a dans ces derniers chapitres une fermeté de style, un enchaînement d'idées qui ne permettent pas à l'attention de broncher un seul instant. L'auteur a su associer habilement à l'analyse des sentiments qui agitent Marianna la peinture du paysage. L'action réciproque de l'âme sur la nature et de la nature sur l'âme, a fourni à

M. Sandeau plusieurs traits d'une véritable éloquence. Tantôt le paysage encadre la pensée, tantôt la pensée éclaire le paysage, et cette alliance du monde intérieur et du monde extérieur n'a jamais rien d'artificiel. Privée de Marianna, la campagne décrite par M. Sandeau n'aurait plus le même sens, et Marianna, autrement encadrée, ne produirait pas la même émotion. L'auteur a très-bien rendu l'humilité fière de Marianna et la dignité indulgente de M. de Belnave. J'accepte sans répugnance le suicide de Henri, qui sert de dénoûment, car il fallait que Marianna eût un remords en même temps qu'un repentir; il fallait qu'elle regrettât le bonheur que lui avait offert M. de Belnave, qu'elle avait méconnu, et qu'elle eût à se reprocher le malheur et la perte de Henri.

Il me reste deux reproches à formuler, et j'hésite d'autant moins à le faire, que j'ai pu louer sincèrement la plus grande partie de *Marianna*. M. Sandeau a introduit dans la trame de son récit des idylles et des élégies qui sont quelquefois bonnes en elles-mêmes, mais qui pourraient disparaître sans laisser aucun regret. Ces morceaux, traités généralement avec une grande délicatesse, distraient l'attention, et troubleraient l'unité du poëme, si l'auteur n'avait pris soin de placer les idylles en forme de description, et les élégies en forme d'exorde. Mais quelle que soit l'habileté avec laquelle

ces morceaux sont placés, je ne balance pas à les blâmer ; car ils ralentissent le récit, et paraissent entamer la réalité des personnages : en voyant l'auteur se détourner pour chanter une idylle, s'arrêter pour soupirer une élégie, on est tenté de se demander s'il croit encore aux acteurs qu'il abandonne si facilement, s'il a vraiment assisté aux souffrances qu'il raconte. Or, la croyance, une fois ébranlée, a grand'peine à se raffermir ; une fois conquise, on ne saurait l'entretenir avec trop de vigilance.

Fernand et *Madeleine* méritent les mêmes éloges que *Marianna*. Ces deux récits, conçus dans de moindres proportions, offrent la même élégance, la même clarté, le même intérêt. Dans *Fernand*, dans *Madeleine*, comme dans *Marianna*, la pensée engendre l'action sans jamais se montrer à découvert. C'est le même artifice, le même bonheur ou plutôt le même savoir, la même habileté. L'histoire de Fernand est celle de bien des hommes qui croiront, en lisant le roman de M. Sandeau, lire le récit de leur vie. Fernand réussit à séduire la femme de son meilleur ami ; pendant plusieurs années, ce bonheur coupable demeure ignoré du mari ; mais un jour vient où Fernand se lasse de sa maîtresse et veut reprendre possession de lui-même. Il s'éloigne avec l'espérance que son départ assure sa liberté. Il croit que sa maîtresse devinera sans peine le motif de son absence, et qu'elle acceptera l'aban-

don sans lutte, sans colère. Il se trompe. Elle devine bien, en effet, que Fernand l'abandonne parce qu'il ne l'aime plus, parce que son amour s'est refroidi; mais elle ne se résigne pas. Elle interroge son cœur, et le trouvant encore dominé par la même passion, dévoré de la même ardeur, elle ne peut croire que l'affection de Fernand soit éteinte sans retour. Fernand s'est étrangement abusé. Présent, il eût réussi peut-être à recouvrer sa liberté, en brisant chaque jour un anneau de sa chaîne. Il s'est trop pressé; la fuite, au lieu de le sauver, le perdra. Il a cherché la solitude; les lettres de sa maîtresse viennent troubler la paix de sa retraite. Cet amour importun dont il voulait se débarrasser le réveille en sursaut au milieu de ses rêves de bonheur et d'indépendance. Quand il a passé la journée près d'une jeune fille calme et pure, dont le cœur ne s'est pas encore ouvert à la passion, dont la beauté sereine, le caractère angélique, le regard limpide, le sourire presque divin, lui promettent une longue suite d'années heureuses, il trouve, en rentrant chez lui, une lettre qui lui rappelle que sa chaîne n'est pas brisée. M. Sandeau a peint les tortures de Fernand avec une rare habileté. Il serait difficile de présenter d'une façon plus poignante la lutte de l'égoïsme contre la passion. Fernand touche du doigt le bonheur, et il faut qu'il y renonce; car sa maîtresse, lasse enfin d'attendre son retour, se décide à partir, à mettre entre elle

et son mari une barrière infranchissable. Elle vient retrouver Fernand. Ici, le châtiment commence; il va se poursuivre avec une inflexible rigueur. Le mari est bientôt sur les traces de sa femme. Fernand est seul avec sa maîtresse, qu'il veut décider à partir, quand le mari paraît. Fernand offre sa vie à l'offensé; mais ce n'est pas là le compte du mari : le duel est un jeu hasardeux. Le mari a deviné le secret de Fernand, il a compris que la passion est usée dans son cœur. Pour punir du même coup la maîtresse et l'amant, il refuse l'offre de Fernand. — Vous avez pris ma femme, gardez-la, — c'est à cette seule réponse qu'il borne pour le moment sa vengeance. Il part, et Fernand, resté seul avec sa maîtresse, ne tarde pas à mesurer toute la rigueur de l'expiation qui lui est imposée. Obligé de subir chaque jour les reproches, les larmes, le désespoir muet de la femme qu'il a pour jamais séparée du monde, sa vie n'est plus qu'un perpétuel supplice. Pour tromper sa douleur, il voyage, il parcourt l'Italie, mais il traîne avec lui sa chaîne. Par une pente irrésistible, il arrive à souhaiter la mort de sa victime. Ses vœux sont exaucés, il est libre enfin, il le croit du moins. Sa poitrine se dilate. Il a beau faire, il se révolte inutilement contre son indignité; il ne peut se défendre d'une joie cruelle en contemplant le corps inanimé de la femme qu'il a aimée avec frénésie, et dont l'amour obstiné a fait plus tard son supplice. Sa joie n'est pas de longue durée. Il revient

en France, il retrouve la jeune fille dont le souvenir est demeuré dans sa pensée comme un tourment de plus ajouté à tous les tourments de son esclavage. Il la retrouve languissante, pâle, abattue, mais libre encore. Le bonheur qu'il avait rêvé près d'elle ne lui est donc pas interdit sans retour. Il demande sa main, il l'obtient; son espérance est comblée, quand le mari reparaît et lui demande sa vie. Fernand est blessé mortellement et vient expirer au sein de la famille qui allait devenir la sienne. Je ne sais si j'ai réussi à faire comprendre tout ce qu'il y a d'inexorable dans l'enchaînement des incidents dont se compose cette tragédie. Il n'y a pas une page qui ne porte l'empreinte de la vérité. L'art est partout et ne se montre nulle part. C'est un beau roman qui tient dignement sa place près de *Marianna*.

La conception de *Madeleine* est pleine de grâce et de simplicité. Dans ce livre, M. Sandeau a voulu montrer l'homme réhabilité par le travail et l'accomplissement du devoir. Maurice a dévoré son patrimoine dans le désordre et l'oisiveté. Las de la vie qu'il mène depuis quelques années, trop faible pour changer de conduite, trop fier pour avouer sa pauvreté à ses compagnons de plaisir, il a résolu de se tuer. Il envisage la mort sans effroi, et cependant i ne se presse pas d'exécuter son projet. Il est si parfaitement convaincu de la nécessité du suicide, qu'il ne craint pas que la réflexion puisse ébranler son

courage ou éveiller en lui de nouvelles espérances. Madeleine a deviné le projet de son cousin; pour le sauver elle se fait pauvre comme lui. Dans les lettres de Maurice à son père, elle a surpris le secret de son désespoir ; le père mort, elle accourt et lui dit : Je n'ai rien, j'ai compté sur vous. » Il y a dans ces paroles toute la régénération de Maurice.

Dès que Maurice comprend, en effet, qu'il peut être utile à quelqu'un, qu'il y a dans sa vie un devoir impérieux, sans renoncer à son projet, il l'ajourne ; il n'abandonne pas la pensée du suicide, mais il consent à vivre pendant deux ans pour Madeleine. Ce répit suffit à la jeune fille pour transformer, pour régénérer, pour réhabiliter l'âme désespérée de son cousin. Je ne sais rien de plus touchant, de plus naïf, de plus vrai, que la vie de Maurice et de Madeleine dans une mansarde de la rue de Babylone. Là, chaque heure de la journée est sanctifiée par le travail : Madeleine peint des boîtes de Spa, Maurice sculpte le chêne et le poirier. La famille Marceau, établie dans la même maison, au même étage, compose un tableau charmant. Maurice, en voyant le bonheur de Marceau et de sa femme, comprend toute la grandeur, toute la sainteté du travail. Ursule, sœur de lait de Maurice, qui a voulu accompagner Madeleine, bonne, franche et railleuse, égaye de ses reparties l'intérieur de ces deux ménages. Un jour, Maurice reçoit

une commande importante; il s'agit de sculpter une sainte Élisabeth de Hongrie pour un riche Anglais dont la famille est demeurée fidèle au culte catholique. Malgré lui, sans le savoir, Maurice trouve dans le chêne obéissant l'image de sa cousine. En cherchant l'expression de la pudeur et de la fierté, en s'efforçant de reproduire dans un visage austère et doux le type de la reine et de la sainte, il a modelé involontairement le visage angélique de Madeleine. Sir Edward n'a pu voir Madeleine sans l'aimer; il lui offre sa fortune et sa main. Maurice presse Madeleine d'accepter cette offre généreuse; il part, et lui laisse une lettre touchante, empreinte à la fois de résignation et de dévouement. Maurice, régénéré par le travail, a renoncé à ses projets de suicide; mais plein de reconnaissance pour Madeleine, il ne veut pas, en restant près d'elle, la condamner à la pauvreté. Cependant, avant de faire son tour de France, il va revoir le château de ses pères; il va dire adieu aux ombrages qui l'ont vu grandir, aux allées paisibles où il a rencontré Madeleine pour la première fois. Qui trouve-t-il en arrivant? Madeleine, qui l'attend sur le perron et lui dévoile le secret de sa ruse ingénieuse. Elle s'est faite pauvre pour l'obliger au travail, pour le forcer à ne pas désespérer de lui-même. Maintenant qu'il a repris goût à la vie, maintenant qu'il est régénéré, elle n'hésite pas à lui avouer sa richesse pour la partager avec lui. Ce château qu'il croyait perdu

sans retour, elle l'a racheté. J'ai omis, pour laisser au récit toute sa simplicité, plusieurs épisodes pleins de fraîcheur et de grâce. Pour mieux expliquer le sens et la portée du récit, je l'ai réduit à ses lignes principales. Cependant je ne puis me défendre d'appeler l'attention sur la première entrevue de Madeleine et de Maurice. Il y a dans cette scène un parfum de jeunesse dont rien, à mon avis, ne saurait surpasser la douceur.

J'ai réuni à dessein *Marianna, Fernand* et *Madeleine,* quoique ce dernier récit soit séparé de *Marianna* par un intervalle de sept années. C'est qu'en effet ces trois romans sont unis entre eux par une étroite parenté. Nous retrouvons dans ces trois romans le même procédé, la même alliance ingénieuse et déguisée de la philosophie et de la poésie, la même habileté à tirer l'action de la pensée, à personnifier dans les acteurs les idées révélées par la réflexion. Il me reste à parler du *Docteur Herbeau,* de *Mademoiselle de la Seiglière* et de *Catherine,* qui, traités avec le même talent, écrits d'un style aussi châtié, n'appartiennent cependant pas à la même famille, et montrent sous un aspect inattendu la manière de M. Sandeau. Dans *Marianna,* dans *Fernand,* dans *Madeleine,* nous avons rencontré des émotions sérieuses, une profonde connaissance de l'âme humaine et des passions qui l'agitent; dans *le Docteur Herbeau,* dans *Mademoiselle de la Seiglière,* dans *Catherine,* nous sommes

une commande importante; il s'agit de sculpter une sainte Élisabeth de Hongrie pour un riche Anglais dont la famille est demeurée fidèle au culte catholique. Malgré lui, sans le savoir, Maurice trouve dans le chêne obéissant l'image de sa cousine. En cherchant l'expression de la pudeur et de la fierté, en s'efforçant de reproduire dans un visage austère et doux le type de la reine et de la sainte, il a modelé involontairement le visage angélique de Madeleine. Sir Edward n'a pu voir Madeleine sans l'aimer; il lui offre sa fortune et sa main. Maurice presse Madeleine d'accepter cette offre généreuse; il part, et lui laisse une lettre touchante, empreinte à la fois de résignation et de dévouement. Maurice, régénéré par le travail, a renoncé à ses projets de suicide; mais plein de reconnaissance pour Madeleine, il ne veut pas, en restant près d'elle, la condamner à la pauvreté. Cependant, avant de faire son tour de France, il va revoir le château de ses pères; il va dire adieu aux ombrages qui l'ont vu grandir, aux allées paisibles où il a rencontré Madeleine pour la première fois. Qui trouve-t-il en arrivant? Madeleine, qui l'attend sur le perron et lui dévoile le secret de sa ruse ingénieuse. Elle s'est faite pauvre pour l'obliger au travail, pour le forcer à ne pas désespérer de lui-même. Maintenant qu'il a repris goût à la vie, maintenant qu'il est régénéré, elle n'hésite pas à lui avouer sa richesse pour la partager avec lui. Ce château qu'il croyait perdu

sans retour, elle l'a racheté. J'ai omis, pour laisser au récit toute sa simplicité, plusieurs épisodes pleins de fraîcheur et de grâce. Pour mieux expliquer le sens et la portée du récit, je l'ai réduit à ses lignes principales. Cependant je ne puis me défendre d'appeler l'attention sur la première entrevue de Madeleine et de Maurice. Il y a dans cette scène un parfum de jeunesse dont rien, à mon avis, ne saurait surpasser la douceur.

J'ai réuni à dessein *Marianna, Fernand* et *Madeleine,* quoique ce dernier récit soit séparé de *Marianna* par un intervalle de sept années. C'est qu'en effet ces trois romans sont unis entre eux par une étroite parenté. Nous retrouvons dans ces trois romans le même procédé, la même alliance ingénieuse et déguisée de la philosophie et de la poésie, la même habileté à tirer l'action de la pensée, à personnifier dans les acteurs les idées révélées par la réflexion. Il me reste à parler du *Docteur Herbeau,* de *Mademoiselle de la Seiglière* et de *Catherine,* qui, traités avec le même talent, écrits d'un style aussi châtié, n'appartiennent cependant pas à la même famille, et montrent sous un aspect inattendu la manière de M. Sandeau. Dans *Marianna,* dans *Fernand,* dans *Madeleine,* nous avons rencontré des émotions sérieuses, une profonde connaissance de l'âme humaine et des passions qui l'agitent; dans *le Docteur Herbeau,* dans *Mademoiselle de la Seiglière,* dans *Catherine,* nous sommes

une commande importante; il s'agit de sculpter une sainte Élisabeth de Hongrie pour un riche Anglais dont la famille est demeurée fidèle au culte catholique. Malgré lui, sans le savoir, Maurice trouve dans le chêne obéissant l'image de sa cousine. En cherchant l'expression de la pudeur et de la fierté, en s'efforçant de reproduire dans un visage austère et doux le type de la reine et de la sainte, il a modelé involontairement le visage angélique de Madeleine. Sir Edward n'a pu voir Madeleine sans l'aimer; il lui offre sa fortune et sa main. Maurice presse Madeleine d'accepter cette offre généreuse; il part, et lui laisse une lettre touchante, empreinte à la fois de résignation et de dévouement. Maurice, régénéré par le travail, a renoncé à ses projets de suicide; mais plein de reconnaissance pour Madeleine, il ne veut pas, en restant près d'elle, la condamner à la pauvreté. Cependant, avant de faire son tour de France, il va revoir le château de ses pères; il va dire adieu aux ombrages qui l'ont vu grandir, aux allées paisibles où il a rencontré Madeleine pour la première fois. Qui trouve-t-il en arrivant? Madeleine, qui l'attend sur le perron et lui dévoile le secret de sa ruse ingénieuse. Elle s'est faite pauvre pour l'obliger au travail, pour le forcer à ne pas désespérer de lui-même. Maintenant qu'il a repris goût à la vie, maintenant qu'il est régénéré, elle n'hésite pas à lui avouer sa richesse pour la partager avec lui. Ce château qu'il croyait perdu

sans retour, elle l'a racheté. J'ai omis, pour laisser au récit toute sa simplicité, plusieurs épisodes pleins de fraîcheur et de grâce. Pour mieux expliquer le sens et la portée du récit, je l'ai réduit à ses lignes principales. Cependant je ne puis me défendre d'appeler l'attention sur la première entrevue de Madeleine et de Maurice. Il y a dans cette scène un parfum de jeunesse dont rien, à mon avis, ne saurait surpasser la douceur.

J'ai réuni à dessein *Marianna*, *Fernand* et *Madeleine*, quoique ce dernier récit soit séparé de *Marianna* par un intervalle de sept années. C'est qu'en effet ces trois romans sont unis entre eux par une étroite parenté. Nous retrouvons dans ces trois romans le même procédé, la même alliance ingénieuse et déguisée de la philosophie et de la poésie, la même habileté à tirer l'action de la pensée, à personnifier dans les acteurs les idées révélées par la réflexion. Il me reste à parler du *Docteur Herbeau*, de *Mademoiselle de la Seiglière* et de *Catherine*, qui, traités avec le même talent, écrits d'un style aussi châtié, n'appartiennent cependant pas à la même famille, et montrent sous un aspect inattendu la manière de M. Sandeau. Dans *Marianna*, dans *Fernand*, dans *Madeleine*, nous avons rencontré des émotions sérieuses, une profonde connaissance de l'âme humaine et des passions qui l'agitent; dans *le Docteur Herbeau*, dans *Mademoiselle de la Seiglière*, dans *Catherine*, nous sommes

doucement charmés par une sorte de gaieté attendrie que *Marianna* ne permettait pas de pressentir. Les amours du docteur Herbeau et de Louise Riquemont rappellent, en plus d'une page, la manière de Mackenzie et de Sterne. Ce mélange de raillerie et de sincérité, d'ironie et d'émotion, donne au lecteur un plaisir singulier, difficile à caractériser, dont Mackenzie et Sterne semblent offrir le plus parfait modèle. La passion contenue du docteur Savenay, la grossièreté naïve de M. Riquemont, la jalousie d'Adélaïde Herbeau, l'impertinence de Célestin Herbeau, indigne héritier du nom, composent, avec la mélancolie de Louise Riquemont, un tableau que ne désavoueraient pas les maîtres les plus habiles. Sans doute il est permis de reprocher à l'impertinence de Célestin Herbeau une verve surabondante qui ne sait pas toujours s'arrêter à temps; mais cette tache légère ne détruit pas l'effet général de la composition. Il y a dans ce roman des scènes d'un comique vrai, qui amènent le rire sur les lèvres, pleines de naturel et d'entraînement, et qui font place aux émotions les plus attendrissantes. Le rire et l'attendrissement se succèdent avec tant de bonheur, avec tant de vraisemblance, que jamais l'un ne fait tort à l'autre.

Mademoiselle de la Seiglière est probablement le plus achevé de tous les récits que M. Sandeau a composés depuis l'époque de ses débuts. En subis-

sant de légères transformations, ce livre deviendrait une véritable comédie, et cependant je ne voudrais pas conseiller à M. Sandeau de changer le cadre de sa pensée. En général, ces tentatives ne sont pas heureuses. La pensée qui s'est produite pour la première fois sous la forme du récit, perd, en se montrant sous la forme dramatique, la meilleure partie de sa jeunesse et de sa fraîcheur. Toutefois il m'est impossible de ne pas appeler l'attention sur la verve comique, sur la gaieté communicative qui éclate dans plusieurs chapitres de ce roman. Le personnage du marquis de la Seiglière est une création qui ferait honneur aux esprits les plus exercés; le vieux Stamply est composé avec une franchise, une vérité que je ne me lasse pas d'admirer. La figure de mademoiselle de la Seiglière est empreinte d'une mélancolie touchante. Madame de Vaubert exprime très-bien le type de la ruse et de la sécheresse. Bernard Stamply, placé entre son amour pour mademoiselle de la Seiglière et la conscience de ses droits, intéresse constamment par la sincérité de son langage. J'ai dit que ce roman me paraît le plus achevé de tous les récits composés par M. Sandeau. Ce n'est pas que le sujet soit plus heureusement choisi que celui de *Marianna* ou de *Madeleine*, mais dans aucun de ses livres l'auteur ne s'est montré aussi maître de lui-même; dans le développement d'aucune de ses pensées, il n'a révélé une puissance aussi calme, une volonté aussi

prévoyante. Jamais il n'a manié sa fantaisie avec une avarice plus intelligente. Il sait où il va, et il marche vers le but prévu du pas qui lui plaît, hâtant ou ralentissant son allure selon les besoins du récit. Il a tiré de son sujet tout le parti qu'on pouvait souhaiter; il l'a fécondé sans l'épuiser. La manière dont madame de Vaubert pétrit l'âme de Stamply comme une cire obéissante, les conversations de Bernard et du marquis, révèlent, chez M. Sandeau, un véritable talent pour la comédie. L'abondance de la pensée, la sobriété de l'expression, donnent aux personnages une vie, un naturel, qui n'appartiennent qu'aux maîtres du genre. *Mademoiselle de la Seiglière* est à coup sûr une des lectures les plus agréables qui se puissent rencontrer, une œuvre dont le mouvement et la variété ne laissent rien à désirer. On ne sent nulle part l'effort ou l'inquiétude. L'auteur semble si convaincu de ce qu'il raconte, il croit si bien au caractère, aux paroles de ses personnages, que sa foi entraîne la nôtre, et nous écoutons le marquis et sa fille, le vieux Stamply, Bernard et madame de Vaubert, comme si nous les avions près de nous. C'est pourquoi *Mademoiselle de la Seiglière* me paraît supérieure à tous les romans de M. Sandeau, par la réalité, par le mouvement et la vie.

Catherine, publiée l'année dernière, sans réunir toutes les qualités qui recommandent *Mademoiselle*

de la Seiglière, est cependant un tableau de genre digne de la plus sérieuse attention. Catherine, la petite fée, comme l'appelle l'auteur ; Roger, qui s'éprend pour elle d'un amour sincère, et qui cependant n'a pas le courage de lui donner son nom; François Paty, le digne curé de village ; Claude, l'amant silencieux de Catherine, sont autant de personnages dessinés avec une vérité, une franchise, qui rappellent en maint endroit la manière de l'école flamande. Il n'y a pas jusqu'à la vieille Marthe qui n'intéresse et n'ajoute à l'effet du tableau. Quoique l'attendrissement domine dans la composition de *Catherine,* il y a cependant plus d'une scène qui touche à la bonne comédie. Les esprits chagrins pourront reprocher aux paysans de M. Sandeau leur innocence toute patriarcale, et lui demander comment il n'a pas trouvé moyen de leur donner un seul des vices qui affligent les villes. Quant à moi, je l'avoue, je ne songe pas à lui adresser ce reproche, car la lecture de *Catherine* ne m'a laissé qu'une impression de plaisir. J'ai suivi avec tant d'intérêt les amours de Roger et de la petite fée, j'ai assisté avec tant de curiosité au dîner de monseigneur chez François Paty, que je ne veux pas chicaner l'auteur sur la manière dont il a su m'attacher. Je ne suis pas loin de croire que les paysans tels qu'il nous les peint se rencontrent rarement. Est-ce là pourtant une raison suffisante pour les déclarer impossibles de tout point, et les

renvoyer au pays des chimères? Tel n'est pas mon avis. Claude me plaît d'ailleurs par sa candeur et son dévouement. Quant à la petite fée, je prends parti pour elle, et je n'hésite pas à me proclamer son champion. Il est impossible de réunir plus de grâce et de finesse, plus de malice et de pureté; elle mérite vraiment son nom. Elle comprend à merveille toute la faiblesse de Roger; malgré la vivacité de son affection, elle devine que son amant ne renoncerait pas sans regret à l'approbation du monde; et, pour s'épargner un repentir inutile, elle le dégage de ses serments. La petite fée ne pouvait manquer de clairvoyance; elle préfère à bon droit le dévouement de Claude à la passion exaltée de Roger. Elle se montre aussi sage que bonne, et ce dénoûment fait honneur au bon sens de M. Sandeau.

Outre les romans dont je viens de parler, l'auteur de *Marianna* a écrit plusieurs nouvelles dont la lecture est pleine de charme et d'entraînement. Je citerai particulièrement *Vaillance, Richard, Karl-Henry* et *Mademoiselle de Kérouare. Vaillance* est un véritable modèle de narration. Les trois frères Legoff sont peints de main de maître. Le caractère de Jeanne rappelle, sans le reproduire, le gracieux personnage de Diana Vernon. Il y a, dans cette nouvelle, une vérité de pinceau, une franchise de coloris, qui se rencontrent bien rarement dans les récits que nous voyons se multiplier

chaque jour. Après avoir tourné le dernier feuillet, il est impossible de ne pas garder dans sa mémoire l'image vivante du Koat d'Or. *Richard* est un récit dont l'intérêt ne saurait être contesté. *Karl-Henry* nous offre le développement d'un caractère dessiné certainement d'après nature. Ce jeune musicien, réservé peut-être aux plus hautes destinées, dont le nom semblait promis à la gloire, et qui, pour soutenir sa famille, va s'ensevelir vivant au fond de la province, dans une étude d'avoué, excite un attendrissement involontaire. Il y a dans cette immolation de chaque jour quelque chose de poignant, et M. Sandeau a su traiter cette donnée avec tant de vérité, que l'invention semble à peine jouer un rôle dans son récit. Pour moi, je pense qu'il a dû assister aux misères qu'il nous raconte. L'imagination la plus heureuse ne saurait deviner toutes les tracasseries, toutes les piqûres d'épingle dont se compose la vie de Karl-Henry. Quelle que soit la vérité de nos conjectures, inventé ou transcrit, le tableau de cette abnégation obscure et résignée a droit aux plus grands éloges. Ce n'est pas, en effet, un médiocre triomphe que de donner à sa pensée un accent de réalité où l'art semble n'avoir aucune part. Quant à *Mademoiselle de Kérouare*, je regrette sincèrement que l'auteur n'ait pas développé dans de plus larges proportions la donnée qu'il avait choisie. Tous les incidents sont à leur place, les caractères sont dessinés avec netteté;

une commande importante; il s'agit de sculpter une sainte Élisabeth de Hongrie pour un riche Anglais dont la famille est demeurée fidèle au culte catholique. Malgré lui, sans le savoir, Maurice trouve dans le chêne obéissant l'image de sa cousine. En cherchant l'expression de la pudeur et de la fierté, en s'efforçant de reproduire dans un visage austère et doux le type de la reine et de la sainte, il a modelé involontairement le visage angélique de Madeleine. Sir Edward n'a pu voir Madeleine sans l'aimer; il lui offre sa fortune et sa main. Maurice presse Madeleine d'accepter cette offre généreuse; il part, et lui laisse une lettre touchante, empreinte à la fois de résignation et de dévouement. Maurice, régénéré par le travail, a renoncé à ses projets de suicide; mais plein de reconnaissance pour Madeleine, il ne veut pas, en restant près d'elle, la condamner à la pauvreté. Cependant, avant de faire son tour de France, il va revoir le château de ses pères; il va dire adieu aux ombrages qui l'ont vu grandir, aux allées paisibles où il a rencontré Madeleine pour la première fois. Qui trouve-t-il en arrivant? Madeleine, qui l'attend sur le perron et lui dévoile le secret de sa ruse ingénieuse. Elle s'est faite pauvre pour l'obliger au travail, pour le forcer à ne pas désespérer de lui-même. Maintenant qu'il a repris goût à la vie, maintenant qu'il est régénéré, elle n'hésite pas à lui avouer sa richesse pour la partager avec lui. Ce château qu'il croyait perdu

sans retour, elle l'a racheté. J'ai omis, pour laisser au récit toute sa simplicité, plusieurs épisodes pleins de fraîcheur et de grâce. Pour mieux expliquer le sens et la portée du récit, je l'ai réduit à ses lignes principales. Cependant je ne puis me défendre d'appeler l'attention sur la première entrevue de Madeleine et de Maurice. Il y a dans cette scène un parfum de jeunesse dont rien, à mon avis, ne saurait surpasser la douceur.

J'ai réuni à dessein *Marianna, Fernand* et *Madeleine,* quoique ce dernier récit soit séparé de *Marianna* par un intervalle de sept années. C'est qu'en effet ces trois romans sont unis entre eux par une étroite parenté. Nous retrouvons dans ces trois romans le même procédé, la même alliance ingénieuse et déguisée de la philosophie et de la poésie, la même habileté à tirer l'action de la pensée, à personnifier dans les acteurs les idées révélées par la réflexion. Il me reste à parler du *Docteur Herbeau,* de *Mademoiselle de la Seiglière* et de *Catherine,* qui, traités avec le même talent, écrits d'un style aussi châtié, n'appartiennent cependant pas à la même famille, et montrent sous un aspect inattendu la manière de M. Sandeau. Dans *Marianna,* dans *Fernand,* dans *Madeleine,* nous avons rencontré des émotions sérieuses, une profonde connaissance de l'âme humaine et des passions qui l'agitent; dans *le Docteur Herbeau,* dans *Mademoiselle de la Seiglière,* dans *Catherine,* nous sommes

Aussi, pour bien comprendre et pour expliquer le sens intime du roman, il faut rappeler sommairement les travaux et les volontés de l'auteur. Envisagé de cette sorte, *Volupté* n'a plus rien d'obscur ni de mystérieux; c'est dans l'ordre humain et dans l'ordre littéraire une œuvre inévitable et prévue; c'est, sous la forme du récit, l'expression plus familière et plus vive, plus abondante et plus accessible, des idées révélées déjà sous la forme dialectique et sous la forme lyrique. Détaché de l'unité à laquelle il se rapporte, ce livre court le danger d'être mal compris; rapproché des prémices dont il est le complément, il s'éclaire d'un jour lumineux et paisible.

Je répugne à publier ce que je sais des contemporains. Quand je posséderais toute la vie privée des hommes dont le nom est aujourd'hui célèbre, je me garderais bien de la révéler. Mais je crois qu'en de certaines circonstances, l'homme importe à l'explication de l'artiste; et, par exemple, à moins d'attribuer à Sainte-Beuve un caractère spécial, choisi, exceptionnel, il est impossible de comprendre ses pèlerinages et ses dévotions. Il y a en lui un mélange heureux d'enthousiasme et de curiosité qui se renouvellent à mesure qu'ils s'apaisent, et qui enrôlent son esprit et ses études au service de toutes les gloires naissantes ou méconnues. Ce n'est pas tout : cette singularité d'intelligence ne dénouerait qu'à demi le problème de

ses travaux. Il est doué d'une abnégation bien rare en ce temps-ci. Quoiqu'il ait foulé aux pieds bien des cendres qu'il ne prévoyait pas, il ne recule, Dieu merci, devant aucune ingratitude. Il ne perd pas son temps à supputer les oublis dont il a peuplé sa mémoire. Il dit la vérité pour le plaisir de la dire. Il popularise les noms dédaignés par l'ignorance ou la frivolité, sans trop se soucier du destin réservé à son dévouement. Le témoignage qu'il se rend à lui-même d'avoir bien fait, et courageusement, suffit à le contenter, à le soutenir dans les luttes nouvelles.

Chaque fois qu'il agrandit pour la foule curieuse, moins prodigue de louanges que de railleries, le cercle de la famille littéraire, il s'applaudit et se repose, sans demander aux disciples qu'il initie, aux dieux nouveaux qui n'avaient pas d'autels avant ses prédications, une longue reconnaissance, une solide amitié.

Il marche par le chemin qu'il a choisi, et se fait une gloire involontaire de toutes les gloires qu'il a révélées. Quand il rencontre sur sa route un poëte dont la voix est à peine entendue, il s'applique sans relâche à grossir son auditoire, il construit de ses mains un théâtre, il place lui-même les vases d'airain qui doivent enfler le son et le porter aux oreilles les plus rétives. Puis, quand le peuple s'est assis pour écouter, il épie d'un œil vigilant sur les figures étonnées l'inintelligence ou l'inatten-

tion, et, comme le chœur de la tragédie antique, il moralise la foule et déroule devant elle le sens mystérieux des symboles qu'elle admire sans les comprendre.

Comptez parmi nous ceux qui se résignent au rôle du chœur antique; comptez ceux qui suivent l'histoire et ne s'y mêlent pas; comptez ceux qui expliquent la chute et l'élévation des trônes, et ne prétendent pas à la royauté! et pourtant le rôle du chœur est un rôle grave et sérieux, plein d'ampleur et de majesté, mais dont ne s'accommode pas volontiers l'égoïsme de notre temps. Chacun pour soi et Dieu pour tous, c'est là ce qui se lit au fond des amitiés les plus bruyantes. Triste vérité! mais qu'il ne faut pas nier. Ordinairement, le blâme et l'éloge départis aux contemporains ne sont guère que des contrats passés avec la vanité. En élevant sur un piédestal ceux qui gisaient dans le sable, le plus grand nombre songe à soi et se promet bien de monter au même rang.

Or, parmi les désintéressements littéraires je n'en sais pas de plus éclatant que celui de Sainte-Beuve : depuis dix ans, il n'a pas écrit une page qui ne rende témoignage pour lui, et malheureusement aussi contre bien d'autres. Il a tendu à bien des grandeurs chancelantes une main fraternelle, dont l'étreinte s'est relâchée, sans qu'il y eût de sa faute. Il a secouru bien des naufragés qui ont oublié le nom de leur sauveur en touchant le rivage.

Il a couvert de la pourpre impériale bien des soldats obscurs avant son acclamation, et qui se sont éloignés de lui en disant comme un des césars à son lit de mort : Je sens que je deviens dieu.

Mais, à chaque nouvelle déception, son courage grandissait pour tenter un nouveau pèlerinage, et marcher à de nouvelles découvertes. Avant lui, la critique française, lorsqu'elle n'était pas savante ou acrimonieuse, n'était guère qu'un blutage assez vulgaire de préceptes et de formules dont le sens était perdu. C'est à Sainte-Beuve qu'il faut rapporter l'honneur d'avoir mis la poésie dans la critique; c'est lui qui le premier a fait de l'analyse des œuvres littéraires quelque chose de vivant et d'animé, capable d'intéresser par soi-même, en dehors de l'œuvre qui a servi de point de départ. Son tableau du XVIe siècle et ses *Portraits* prouvent assez, quoique diversement, ce que j'avance. Bien que la partie plastique de la poésie occupe, dans le premier de ces ouvrages, une place importante et presque souveraine, pourtant il est facile de deviner, à chaque page, que, si l'auteur estime si haut la naïveté de l'expression, ce n'est pas de sa part un caprice puéril, et qu'il poursuit sous la simplicité du mot la simplicité du sentiment. D'ailleurs, lorsque parut ce premier livre, en 1828, toutes les questions de plastique poétique étaient encore flagrantes. On se battait pour des droits encore mal définis. La querelle était bariolée de

blasons inexpliqués; à ces obscures familles qui réclamaient perles et fleurons sans produire leurs titres, il fallait un d'Hozier pour les mettre d'accord. Cette tâche était réservée à Sainte-Beuve. Il a retrouvé les origines de notre poésie; il a dressé l'arbre généalogique de nos franchises, que le temps et les commentaires avaient enfouies; il a nommé les aïeux inconnus d'André Chénier et de Molière; il a franchi Malherbe pour atteindre Régnier.

Il s'est chargé de légitimer historiquement l'école poétique de la restauration, que la foule prenait pour une invasion d'usurpateurs; il a tiré de la poudre de nos bibliothèques les chartes oubliées, les constitutions méconnues de la vieille France; il a réconcilié les novateurs avec les amis du passé.

Ce premier travail achevé, il s'agissait de juger le passé d'après les principes aujourd'hui reconnus. Après avoir rattaché le XIXe siècle au XVIe, il fallait estimer les deux siècles intermédiaires d'après leur parenté plus ou moins prochaine avec les premiers ou les derniers noms de la famille française, et surtout, ce qui était plus important et plus difficile, d'après le rang qu'ils occupent dans la grande famille humaine. Cette seconde moitié de la tâche n'a pas été moins glorieusement accomplie que la première. Une fois résolu à chercher constamment l'homme sous l'artiste, en

même temps qu'à préciser la généalogie de tous les noms, Sainte-Beuve a courageusement pratiqué le double devoir qu'il s'était imposé. Chacune des biographies qu'il étudie lui devient, pour quelques semaines, un monde de prédilection, une atmosphère préférée où il respire à pleins poumons, un paysage chéri dont il épie curieusement les moindres ondulations, un fleuve bienheureux dont il suit le cours et les sinuosités les plus capricieuses. Chacune de ses études est un véritable voyage. Il nous revient de ces lectures aventureuses comme d'une course lointaine; il secoue de ses pieds le sable des rivages ignorés; il rapporte à la main la tige des plantes inconnues qu'il a cueillies sur sa route. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, comme tous les voyageurs, il s'imprègne des mœurs et des passions des peuples qu'il a visités, s'il lui arrive de vanter tour à tour les temples de Bombay, de Memphis et d'Athènes, et de confesser tant de religions qu'on le prendrait pour un impie.

Non, cette perpétuelle mobilité n'est qu'une bonne foi constante. Sainte-Beuve ne perd jamais de vue, dans chacune de ses initiations, les paroles de François Bacon : il faut que le disciple croie. Il croit à Saint-Martin et à Lamartine, il croit à Châteaubriand et à Lamennais, il croit à Diderot et à l'abbé Prevost; mais croire, pour lui, ce n'est qu'une manière de comprendre. Il croit pour sa-

voir; il étudie avec le cœur, comme les femmes; il se livre comme elles pour obtenir. La foi nouvelle qu'il accepte n'a rien de factice ni d'irrésolu; à force de contempler son nouvel ami, il se transforme en lui; il se met à vivre de sa vie; il évoque les ombres d'une société qui n'est plus; il réveille les passions éteintes; il reconstruit les caractères et les volontés impossibles aujourd'hui, et tout cela de si bonne grâce, avec un naturel si parfait, que nous cédons à l'illusion comme lui. Chacun des modèles qu'il fait poser devant nous gagne notre affection en révélant à nos yeux des mérites inattendus.

Il se peut que des intelligences plus sévères et moins expansives répudient quelques-unes des admirations de Sainte-Beuve. Il y a des âmes sérieuses, pleines de candeur et d'austérité tout à la fois, qui ne se résignent pas à la sympathie aussi facilement que lui; mais il désarme le blâme par la sincérité de ses opinions. Il est heureux d'admirer, comme d'autres sont heureux de comprendre.

C'est pourquoi je m'explique sans peine qu'il ait omis jusqu'ici dans ses études les natures trop éloignées de la sienne, celles surtout qui se sont produites au milieu du bruit et des pompeux spectacles; s'il lui arrive presque toujours d'aimer pour comprendre, on peut dire avec une égale vérité qu'il ne comprend guère ceux qu'il n'aime pas-

Dans la poésie lyrique, Sainte-Beuve a eu pareillement deux moments bien distincts, mais non pas contradictoires. Dans les morceaux publiés sous le pseudonyme de Joseph Delorme, comme dans le tableau du XVIe siècle, il semble plutôt préoccupé du mécanisme de la versification que du fond même des pensées. Il s'applique avec une curiosité amoureuse à reproduire tous les rhythmes essayés au temps de la renaissance par Baïf, Ronsard et Dubellay. L'esprit tiède encore de cette laborieuse exploration qu'il vient d'achever, il s'empresse de consigner les résultats de ses études dans une lutte assidue avec les modèles qu'il a quittés tout à l'heure. C'est ainsi que faisait Warton, en étudiant l'histoire de la poésie anglaise.

Si l'on veut pourtant pénétrer le caractère intime des poésies de Joseph Delorme, on s'aperçoit bien vite que l'auteur a surtout cherché à traduire, sous une forme naïve et harmonieuse, le journal de ses impressions personnelles. Si l'on excepte en effet l'ode à la rime, qui, par la prestesse des évolutions et la variété des similitudes, ressemble volontiers à une gageure, on retrouve presque à chaque page le retentissement d'une pensée qui étonne d'abord par sa nudité, mais qui bientôt, lorsque les yeux sont façonnés à ce nouveau spectacle, nous attache et nous intéresse par sa nudité même. C'est une révélation franche et hardie, dédaignant les réticences, pleine de mépris pour

la périphrase, préférant le mot vrai aux images les plus élégantes ; c'est une causerie domestique.

Dans les *Consolations*, l'élément humain s'est complétement dégagé des questions de rhythme, de césure et de rime. L'artiste est sûr de l'instrument qu'il manie ; il choisit volontiers les plus simples mélodies et ne paraît guère songer qu'à lui-même. Ce qu'il dit, ce n'est pas pour plaire ; car s'il voulait plaire, il le dirait autrement. Il connaît tout le manége de la coquetterie poétique ; il s'est rompu de bonne heure aux ruses les plus difficiles de l'expression. S'il procède avec une austérité continue, c'est qu'il a subi depuis un an une métamorphose irrésistible ; c'est que livré à lui-même, loin du monde qu'il a toujours mal connu, dans la société de ses livres chéris qu'il devait bientôt épuiser, las de mordre au fruit de la science, il est monté jusqu'à Dieu pour lui demander compte de sa misère et de son impuissance ; c'est qu'il s'est réfugié dans les mystiques entretiens pour échapper au doute qui le rongeait.

Si j'insiste sur le caractère religieux des *Consolations*, c'est que ce livre contient le germe entier de *Volupté ;* c'est qu'on y voit déjà le cœur se débattre sous les sens et se révolter contre l'avilissement du plaisir. Envisagées poétiquement, les *Consolations*, malgré l'empreinte personnelle qui les distingue en ce temps d'imitation et de prosélytisme, sont unies à l'École des lacs, et en particulier à Wordsworth,

par une étroite parenté. Sainte-Beuve, comme le poëte anglais, ennoblit par la pensée qu'il y mêle plutôt que par l'expression dont il les décore les sujets les plus vulgaires, les accidents les plus indifférents de la vie quotidienne. Je sais qu'on a reproché aux *Consolations* de ressembler trop à la prose ; je sais qu'à de certains esprits habitués dès longtemps à la pompe de l'alexandrin, ces confidences familières ont paru presque triviales ; mais ceci, je crois, est plutôt l'effet de la surprise que le symptôme d'un réel mécontentement. Le même dédain pourrait se manifester en présence d'un Hobbema chez un homme qui n'aurait vu jusque-là que des Claude Lorrain.

Et puis, dans son amour pour les simples paysages de l'école flamande, Sainte-Beuve ne s'interdit pas l'essor d'une pensée plus élevée. Il y a dans les *Consolations* deux pièces qui se distinguent entre toutes par la naïveté du début, le progrès lent et mesuré des premiers accords, et aussi, je dois le dire, par la magnificence et la sublimité de la conclusion : je veux parler des amours d'Alighieri et de Beatrice et du monologue désespéré de Michel-Ange. A coup sûr il est impossible de commencer plus familièrement que ne le fait Sainte-Beuve dans ces deux morceaux. Il traduit presque littéralement un sonnet du Buonarroti, une page de la *Vie nouvelle*. Il épelle le thème qu'il a placé sur son pupitre, il le commente et le décompose nonchalam-

ment; on dirait qu'il promène au hasard ses doigts sur le clavier; mais peu à peu il s'exalte, il s'enivre de sa pensée, le son grandit et monte jusqu'au faîte; le murmure qui tout à l'heure chuchotait à nos oreilles s'enfle jusqu'à la menace; nous étions dans une prairie au bord d'un limpide ruisseau et voici que nous sommes transportés sur la crête d'un rocher au bord d'un fleuve écumant. C'est une grande habileté et très-rare je vous assure : c'est le procédé familier aux grands symphonistes de l'Allemagne.

Il y a dans ces deux morceaux assez de poésie pour défrayer bien des poëmes. Quant au caractère mystique du recueil entier, qui a paru à quelques personnes plutôt découragé que fervent, il n'y a qu'une réponse à faire, c'est que les plus fermes espérances, qu'elles s'adressent à Dieu ou bien à un cœur préféré, ont leurs moments de défaillance et d'abattement : c'est qu'il n'y a pas de prière possible dans une perpétuelle glorification.

Des *Consolations* au roman la transition est toute naturelle. Le sujet, qui d'abord ne se révèle pas en plein, mais qui se dessine et se précise au bout de quelques pages, n'est autre que la lutte des sens et de la volonté, le duel du plaisir et de l'intelligence, de la mollesse et de la réflexion, du corps et de l'âme, le combat acharné de la volupté contre l'amour. Ceci pourra sembler singulier aux esprits inattentifs; mais, avec un peu de complaisance et

surtout de bonne foi, on se convaincra bien vite de la réalité de la guerre que Sainte-Beuve a choisie comme sujet d'étude poétique.

Croyez-vous que l'amour pour le poëte, pour l'artiste, pour le philosophe, pour le prêtre, pour l'homme qui pense et qui veut, pour l'homme enfin qui est vraiment un homme, se réduise au plaisir des sens? Croyez-vous que l'ivresse et l'oubli, l'exaltation et l'épuisement, l'entraînement et la prostration suffisent à réaliser l'amour tel que l'ont conçu, tel que l'ont éprouvé Pétrarque et saint Augustin, ces deux grands maîtres dans la science d'aimer? Oh! que non pas! la tâche n'est pas si facile.

Pour peu qu'on ait vécu ou qu'on ait seulement regardé vivre autour de soi, on ne tarde pas à le reconnaître, les plaisirs trop hâtés, le paspillage des sens, les ivresses trop rapides et mal choisies, avilissent l'âme, l'épuisent et l'endorment; et quand vient l'heure d'aimer sérieusement, quand il s'agit d'engager sur un nom le reste de ses années, ce n'est qu'à grand' peine que l'âme se réveille pour essayer cette vie nouvelle et glorieuse, cette vie d'épreuve et de dévouement. Bien souvent le courage lui manque à moitié chemin. En vue du port qu'elle aperçoit, elle ralentit la manœuvre, se laisse démâter et retourne paresseusement aux vagues tumultueuses de ses plaisirs.

Sans doute il y a des voluptueux qui se purifient dans un amour sérieux; sans doute il y a des âmes

qui, après s'être longtemps flétries dans le plaisir, se rajeunissent et se renouvellent dans le dévouement et l'abnégation ; mais combien, au lieu de se transformer et de dépouiller le vieil homme, flétrissent à leur image l'âme qu'ils ont choisie, qui devait les régénérer et qui devient leur proie !

C'est qu'en effet la métamorphose est laborieuse, c'est qu'au delà de certaines limites elle est tout à fait impossible; c'est que la volupté, analysée dans ses intimes éléments, n'est qu'un monstrueux égoïsme, une perpétuelle immolation aux sens inapaisables; c'est que les sens, irrités à toute heure, impuissants à contenter leur colère, éteignent une à une toutes les facultés généreuses de notre âme.

Il est donc naturel que le voluptueux recule devant la tâche imposée à l'amant, qu'il pâlisse et trébuche devant l'abîme de résignation et de lutte ouvert à ses pieds. S'il tremble à la seule pensée de frayer la route à celle qu'il a choisie, c'est que ses pieds amollis dans le repos ne sont pas de force à saigner impunément, c'est qu'il craint pour ses pas chancelants les cailloux et les ronces, c'est que ses yeux, baignés dans l'ombre d'une alcôve enivrée ne supporteraient pas la lumière éblouissante de la plaine; c'est que ses bras, usés dans les étreintes furieuses, soutiendraient mal la femme préférée.

J'ai connu des caractères singuliers, d'une paix

austère et permanente, à peine au seuil de leurs années, dédaignant la jeunesse qui s'agitait autour d'eux, pressés de vieillir avant l'âge, ambitieux de sentir sous les tresses dorées de leur chevelure les pensées qui d'ordinaire ne mûrissent que sous les fronts chauves et ridés ; ceux-là prenaient la volupté par son côté impitoyable et terrible : ils tuaient leurs sens pour dégager leur âme ; ils déchiraient le corps pour ouvrir à l'intelligence des horizons plus larges, de plus lointaines perspectives. Au delà du plaisir qu'ils se prescrivaient et qu'ils menaient à bout, ils apercevaient l'atmosphère sereine de la réflexion. Quand ils ont voulu se mettre à aimer, quand ils ont compris que l'intelligence livrée à elle-même, abreuvée de vérité, ne suffit pas à remplir la vie, ils ont trouvé dans l'amour une vie nouvelle et qu'ils avaient prévue. Ils avaient mesuré la tâche, ils avaient l'œil paisible, et leur paupière ne s'est pas abaissée convulsivement. Ils avaient compris que la volupté a deux sens, l'un grossier, vulgaire, qui se révèle au plus grand nombre, c'est le plaisir égoïste ; l'autre idéal, poétique, supérieur à la vie commune, c'est la volupté dans l'amour. Ils avaient pressenti que le plaisir acheté par le dévouement et le sacrifice, préparé par la persévérance et les mutuels épanchements, acquiert une saveur nouvelle, que les voluptueux ne soupçonnent pas. Aussi, quand ils ont essayé l'amour, ils l'avaient deviné, et sans peine ils ont

triomphé de leurs sens avilis. Ils avaient conservé soigneusement l'étincelle précieuse qui devait ranimer les cendres de leur jeunesse. Au jour du réveil, ils ont retrouvé ce qu'ils avaient dédaigné dans leur folie orgueilleuse, la faculté d'aimer.

Mais ce n'est pas à cette volupté réfléchie que s'en est pris Sainte-Beuve ; il sait bien que le plaisir ainsi accepté, plutôt que poursuivi, n'est qu'une cruelle initiation, qui mérite plus de compassion que de colère.

Amaury, le héros du roman de Sainte-Beuve, placé entre trois femmes, toutes trois dignes d'être aimées, les perd toutes trois par son irrésolution et ses caprices. Livré de bonne heure aux faciles plaisirs, il s'y amollit, s'y énerve, et lorsqu'il cherche en lui-même la force de vouloir et d'aimer, il ne la retrouve plus ; il entame la destinée de trois femmes sans compléter la sienne. Tout le roman est là. De la volupté à l'impuissance d'aimer, de l'irrésolution à la nullité, la transition est logique, irrésistible. Les trois caractères qui s'offrent à l'amour d'Amaury, et qu'il n'accepte pas, parce qu'une fois avili par l'effémination, il tremble de s'engager et de vouloir, sont tracés habilement, simples, vrais et bien distincts. La première, Amélie de Linier, est une jeune fille candide et pure, attachée à ses devoirs, résignée à l'obéissance, soumise à la destinée que Dieu lui a faite, qui suivrait Amaury dans ses plus hardies entreprises,

mais qui souhaite un rôle à l'homme qu'elle aime, parce qu'elle ne conçoit pas la dignité virile sans la volonté. Son ambition ne va pas jusqu'à surprendre à son profit toutes les facultés d'Amaury : elle veut la première place dans son cœur ; dans le monde, elle ne veut pour elle-même que le second rang. Elle est libre, elle pourrait devenir la femme d'Amaury ; mais le voluptueux demande deux années de répit. Deux ans dans la vie d'un homme sans volonté, sans prévoyance, c'est un monde pour l'oubli et les mauvais desseins. Bientôt Amélie est détrônée par madame de Couaën. Cette nouvelle figure, pour l'achèvement de laquelle le poëte a dépensé le meilleur de ses forces, est plus grande, plus idéale que la première ; sa mélancolie est pleine de superstition et de pressentiments ; elle se laisse aller à aimer Amaury sans craindre un seul instant que cette nouvelle affection puisse troubler la paix de ce qui l'entoure. Elle aime saintement, pour le bonheur d'aimer ; ce qu'elle offre et ce qu'elle demande, c'est un dévouement sans réserve, mais chaste, mais religieux, mais contenu dans les limites austères du devoir : elle ne connaît pas l'entraînement des sens, et ne songe pas à le redouter. La troisième figure, moins poétique peut-être que les deux autres, madame de R..., intéresse pourtant par la franchise même de sa légèreté. Elle est d'une coquetterie naïve, incapable d'un amour sérieux, mais capable cependant

de pleurer l'abandon. Son amour, on le comprend sans peine, est plutôt dans sa tête que dans son cœur ; c'est un type qui se rencontre assez souvent, et que Sainte-Beuve a fidèlement reproduit d'après nature. Sans doute madame de R... n'est pas digne de lutter dans le cœur d'Amaury avec Amélie ou madame de Couaën ; mais, pour l'irrésolu voluptueux, c'est une occasion naturelle d'oublier son second amour comme il avait oublié le premier, et c'est pourquoi il faut remercier l'auteur de l'avoir placée près d'elles.

Amélie représente le bonheur paisible, sans lutte, sans péripétie, l'amitié dans l'amour, la sérénité des jours pareils et prévus. Madame de Couaën résume idéalement l'amour romanesque, mêlé de larmes sanglantes et de célestes sourires; la possession de madame de R... serait tout au plus un bonheur de quelques semaines.

Entre ces trois amours, Amaury, on le voit bien, préfère le second, le plus grand, le plus difficile; mais il recule devant le danger, et n'offre pas le combat. Le cœur d'Amélie se laisse trop facilement pénétrer, et n'offre pas à son avide curiosité assez d'éléments d'excitation ; et puis, pour l'obtenir, il faudrait s'engager sans retour, et le voluptueux ne veut pas même engager le lendemain. Madame de R... ne refuse pas de se livrer ; mais elle veut être dignement gagnée, et s'accommoderait mal d'un cœur partagé. Elle surprend dans le cœur d'Amaury

deux images rivales de la sienne, et qui rendraient son règne impossible; elle ne peut pas se méprendre sur les vrais sentiments de l'homme qu'elle a distingué; elle devine son hésitation et ses lâchetés; elle serait folle vraiment de céder à des attaques si mal conçues et si mal poursuivies.

Ces trois amours sont décrits dans le roman de Sainte-Beuve avec une exquise délicatesse.

Un jour ces trois femmes se rencontrent, et sans plaintes, sans récrimination, sans aveu, elles comprennent la secrète rivalité qui les sépare; ce jour-là est un jour décisif pour Amaury. Témoin de ces trois douleurs qu'il a faites, il s'afflige et s'apitoie sur lui-même, il maudit sa misère et son infirmité. Il s'éloigne avec un effroi religieux de ces trois plantes flétries au souffle de son amour impuissant, Il se retire de la vie où il n'a plus de rôle à jouer, il se réfugie en Dieu; et pour que rien ne manque au châtiment de sa lâcheté, à peine a-t-il été ordonné prêtre, qu'il assiste aux derniers moments de madame de Couaën; il récite sur sa dépouille la prière des morts, et renvoie au ciel cette âme dont il n'a pas voulu.

Il y a dans tout ceci une haute moralité. Cette histoire très-simple aboutit à une conclusion lumineuse, à un enseignement sévère, à une leçon évidente: Amaury manque sa destinée faute d'avoir voulu.

Aimer, savoir, qu'est-ce après tout sans la vo-

lonté? une occasion de vivre, mais non pas la vie elle-même. Vérité simple, et que beaucoup pourtant révoquent en doute, ou ne soupçonnent pas.

Si j'ai négligé dans cette rapide analyse toute la partie locale et historique du roman, si j'ai omis le portrait de M. de Couaën, celui de madame de Cursy, celui de Georges Cadoudal, c'est que ces trois figures ne sont pas sur le premier plan du tableau, c'est qu'elles servent plutôt à l'encadrement de l'action qu'à l'action elle-même, c'est que dans la destinée d'Amaury ces trois noms sont plutôt des accidents que des ressorts.

L'épilogue tout entier est magnifique d'élévation, d'abondance et de verve. Dès qu'Amaury, en expiation de sa jeunesse livrée aux vents capricieux de la volupté, pour racheter ses années perdues, a choisi la prière comme un dernier et inviolable asile, comme un rocher inexpugnable et que les flots du monde baignent incessamment sans jamais l'ébranler, il se régénère et se relève, il se renouvelle et se transfigure : le voluptueux redevient homme.

Le style de ce roman possède les qualités habituelles de l'auteur. La grâce, la pureté qui lui sont familières se retrouvent dans ce livre. Mais il y a lieu, je crois, à faire quelques remarques techniques sur la trame intérieure du langage appliqué au récit et en particulier au roman.

La forme choisie par l'auteur admet, je le sais,

toutes les variétés, toutes les nuances de style, depuis le familier jusqu'au lyrique, depuis le simple et le nu jusqu'à l'épique et au pittoresque ; mais ne convient-il pas de ménager soigneusement la transition d'une nuance à l'autre ?

Dans la succession même des nuances, n'y a-t-il pas une loi ? Et cette loi, quelle est-elle ? N'est-ce pas la sobriété ? La nuance lyrique en particulier ne doit-elle pas se produire avec une avarice réfléchie ? Et s'il arrive qu'elle se répande avec une abondance luxuriante, n'entache-t-elle pas de mesquinerie et de nudité les nuances voisines et plus simples ? Pour le récit, par exemple, ne serait-il pas utile de s'interdire les images fréquentes et vivement accusées ? Ne faut-il pas réserver les similitudes pour la peinture du paysage, les symboles pour la révélation du monde intérieur, qui, sans le secours de la poésie, ne pourrait jamais s'éclairer que d'un jour incomplet ?

Chacune de ces questions est grave, et ne se résout pas à la course. Aussi, en les faisant, nous éprouvons le besoin de les justifier. Parfois il nous a semblé que les pages les plus belles de ce livre gagneraient singulièrement à se simplifier. Il y a dans une œuvre de longue haleine une perspective poétique dont il faut tenir compte. Souvent le style trop chargé d'images plie sous le faix et ralentit la marche du récit.

Mais s'il est prescrit au romancier d'apporter

dans l'emploi des images d'infinis ménagements, il doit éviter avec un soin pareil de les briser en les variant, de les obscucir en les superposant ; or je dois déclarer franchement que Sainte-Beuve a plusieurs fois commis cette faute. Il lui arrive de choisir des images dans des ordres de pensées souvent très-éloignés l'un de l'autre, et de mettre une comparaison abstraite à côté d'une comparaison visible ; de cette sorte, la première perd son autotorité, et la seconde sa grâce.

Et puis il répugne généralement à continuer, à soutenir la similitude qu'il a choisie; on dirait qu'il craint de la rendre puérile en la déroulant. Les nombreux exemples qu'il a sous les yeux expliquent sa frayeur, mais ne la justifient pas. Sans doute il est arrivé de nos jours à des artistes éminents d'entamer le tissu du style à force de l'amincir pour l'étendre ; mais le danger peut être évité, et Sainte-Beuve, mieux que personne, connaît le moyen de n'y pas succomber.

Cette brièveté volontaire dans les similitudes, en multipliant les facettes et les tons du style, lui ôte une partie de son unité. La prose prend alors un aspect chatoyant qui fatigue l'œil et déroute l'attention.

Ces reproches, que nous croyons sérieux, s'expliquent par une disposition particulière à l'esprit de Sainte-Beuve. En présence de sa pensée, comme devant les caractères qu'il étudie, sa curiosité tient

du tressaillement : il aperçoit du même coup plusieurs faces diverses, également éblouissantes, qui le séduisent avec une égale puissance ; tantôt c'est le côté sensuel, tantôt c'est le côté idéal. Dans son ardeur mobile, il ne choisit pas assez résolûment le côté qu'il veut peindre, et comme un enfant placé entre deux fruits également dorés, il va de l'un à l'autre, sans se décider. Cette disposition est, dans l'ordre intellectuel, quelque chose qui correspond assez bien au chatoiement du style, dans l'ordre littéraire.

Malgré ces chicanes qui sans doute sembleront niaises au plus grand nombre, à force d'être subtiles, *Volupté* est un beau livre, plein de substance, nourri de pensées et surtout de sentiments vrais, surpris avec bonheur, étudiés avec avec précision ; c'est un livre où ruisselle le sang des blessures, où l'artiste a laissé des lambeaux de son cœur, comme la brebis des lambeaux de sa toison dans la haie qu'elle franchit.

1834.

X.

EUGÈNE SCRIBE.

Depuis plus d'un an nous attendions le discours de réception de M. Scribe, et nous commencions à désespérer. Nous connaissons les occupations multipliées, les travaux innombrables et sans cesse renaissants de l'auteur de *Bertrand et Raton;* nous savons qu'il entreprend à la même heure un opéra-comique, un ballet et deux ou trois menues comédies avec ou sans couplets : il était donc naturel de penser que les administrations dramatiques, dont M. Scribe est aujourd'hui la providence, faisaient tort à l'Académie française. Les documents les plus authentiques semblaient fortifier cette conjecture; depuis l'inauguration de l'*Ambitieux,* on parlait à la fois d'une pièce en cinq actes pour la Comédie-Française, de plusieurs poëmes lyriques, destinés à madame Damoreau, et d'une fourniture considérable pour le boulevard Bonne-Nouvelle ; c'était bien assez pour absorber toutes les facultés du

génie le plus fécond de la France. Enfin, les répétitions actives de la *Saint-Barthélemy* auraient suffi seules à expliquer le silence du nouvel académicien.

Heureusement pour la littérature, pour l'Académie et pour nous, M. Scribe, par un redoublement d'énergie, a trouvé le temps d'écrire son discours de réception entre une cavatine et un trio. L'assemblée était nombreuse à l'Institut, jeudi 28 janvier, et la composition de l'auditoire avait un caractère inaccoutumé. Les députations qui s'étaient donné rendez-vous sur les bancs de l'Académie narguaient naïvement l'étonnement des curieux. C'était, d'une part, la légion des collaborateurs de M. Scribe, clients modestes qui avaient voulu accompagner leur patron jusque dans l'enceinte du sénat, qui se glorifient de lui appartenir, et qui, ce jour-là du moins, partageaient les honneurs décernés à son génie. Plus loin, on distinguait un essaim de jeunes veuves, maîtresses à vingt ans d'une fortune indépendante et ne sachant que faire de leur main et de leur cœur; dans les rangs de ces veuves privilégiées, il y avait bien quelques orphelines délaissées, quelques filles coupables, chargées de la malédiction paternelle; mais elles avaient oublié leurs larmes et leurs remords, et se confondaient dans la foule de leurs compagnes. Aux pieds de ces veuves enchanteresses, on apercevait des colonels sans régiment qui, pendant quinze ans, ont noué avec ces dames des intrigues victorieuses.

M. Scribe était véritablement entouré de son état-major, il pouvait se croire encore sur la scène du Gymnase. C'est sans doute à la présence de ces députations que nous devons attribuer la première émotion de l'orateur. Sa voix tremblait comme celle d'un jeune étourdi qui aurait un oncle à fléchir, des dettes à payer et une cousine à convaincre. L'exorde du récipiendaire ressemblait volontiers à l'exposition d'un drame sentimental. M. Scribe a rapproché sa gloire académique de ses premiers succès au lycée Napoléon; il s'est mis en scène entre Fontanes et Arnault, et a même trouvé moyen d'appeler à son secours le souvenir de sa mère absente. Après cette habile préparation, il a loué rapidement les tragédies, les fables et jusqu'aux chansons de M. Arnault; il a rappelé la nomination académique de Laujon, et commencé la biographie de la chanson. M. Scribe se prend très-sérieusement pour un chansonnier, et c'est par ce titre qu'il a expliqué publiquement son avénement à l'Académie. La chanson, selon lui, a seule une valeur historique parmi les ouvrages d'imagination. Pour prouver cette thèse singulière, il a parlé des Croisades et de la Ligue, de la Fronde et des États Généraux, de la Convention et du Directoire, des trouvères et des ménestrels, de la liberté et de l'*Alcoran*, avec un aplomb et une volubilité qui ont amusé l'auditoire et l'ont presque étonné comme un morceau d'érudition.

Cette biographie de la chanson n'était que la première partie du plaidoyer de M. Scribe. Après avoir lu dans le couplet l'histoire entière de la France, l'orateur a soutenu, contre l'avis de M. Étienne, que la comédie n'exprime ni la conduite ni les mœurs d'une nation. Pour démontrer cette seconde partie de son plaidoyer, il a eu recours à des arguments d'une force vraiment terrible. En homme généreux, et nous devons l'en remercier, il n'a pas voulu remonter au delà du XVIIe siècle; les trouvères, les ménestrels et l'*Alcoran* avaient mis en lumière tout le savoir du récipiendaire : après ces preuves glorieuses, il pouvait être impunément modeste. Il a donc mené sa démonstration de Louis XIV à *Bertrand et Raton*. Il a demandé hautement si *Tartufe* et *les Femmes savantes* parlent de la révocation de l'édit de Nantes et des guerres de Flandre; si Destouches, dans *le Dissipateur* et *le Philosophe marié*, raconte les orgies de la régence et les débauches du Parc-aux-Cerfs; si Marivaux, dans *les Fausses Confidences*, trace le portrait de la Dubarry. Il a omis à dessein *le Mariage de Figaro;* mais il a flétri avec une indignation toute paternelle les comédies pastorales de la Terreur et le drame adultère de nos jours. Il a comparé *la Belle Fermière* et le comité de salut public, les orgies de nos théâtres et la société vertueuse au milieu de laquelle nous avons le bonheur de vivre. Toutes ces déductions ont

paru au public de l'Académie très-savantes et très-probantes. Je regrette seulement que M. Scribe ait négligé de porter en compte la plus hideuse et la plus effrontée de toutes les pièces représentées au boulevard, une pièce qui soulevait le cœur des filles entretenues, et qui pourtant porte son nom : *Dix ans de la vie d'une Femme*. Paris n'a pas encore oublié que l'actrice chargée du rôle principal dans cet ignoble catéchisme, où l'avilissement est enseigné par demandes et par réponses, vint protester par ses larmes sincères contre les sifflets vengeurs de la salle. Cette pièce, qui semble écrite pour la ronde de nuit, la patrouille grise et les lieux de prostitution, qui laisse bien loin derrière elle le *Pornographe* de Rétif de La Bretonne, ne se trouve pas dans le théâtre de M. Scribe, dédié par lui à ses collaborateurs ; mais elle défie hardiment toutes les débauches futures du théâtre, et n'aurait pas déparé la biographie de la comédie en France. Je ne puis croire que cet oubli soit involontaire, et voilà précisément pourquoi je ne saurais le pardonner à M. Scribe. Quand on a signé de son nom une pareille ineptie, qui n'a ni l'énergie d'une priapée, ni la licence ingénieuse d'un souper de petite maison, il faut soutenir jusqu'au bout son rôle de marchand ; si l'on a vendu le scandale et le vice à la foule ébahie, il faut se souvenir de son premier trafic, et ne pas ouvrir une boutique de vertu en pleine Académie.

Le discours de M. Scribe, si remarquable par l'abondance et la nouveauté des idées, n'est pas moins digne d'étude sous le rapport du style. Nous y avons compté quelques douzaines de solécismes joyeux, qui souriaient tête haute comme s'ils eussent été confiés aux lèvres musicales de madame Volnys ou de madame Allan. M. Scribe, après avoir si souvent cravaché la langue en plein théâtre, aurait eu grand tort de la respecter jeudi dernier. Pour bien remplir son rôle, il devait braver jusqu'au bout la littérature et ceux qui la représentent. Il a donc bien fait, selon nous, d'écrire son discours de réception du même style que ses comédies.

M. Villemain avait beau jeu pour répondre au récipiendaire. Il n'a pas demandé de cartes, et il a eu raison; car il était sûr de retourner le roi. Il a défendu pied à pied, contre la déclamation vulgaire et le paradoxe anecdotique, le terrain du goût et du bon sens. Fidèle aux traditions académiques, il n'a pas cru pouvoir se dispenser de reprendre en sous-œuvre l'éloge de M. Arnault; mais il s'est bien vite débarrassé de cette obligation insignifiante, et a franchement abordé le véritable sujet de sa réponse. M. Villemain n'est pas un esprit original et ne prend guère sous sa responsabilité la promulgation des vérités nouvelles; mais il excelle à dire l'opinion déjà soutenue par une phalange serrée; il marque volontiers au coin de sa

parole le métal coulé en lingots par des mains plus hardies que la sienne; il se fait le tribun des causes gagnées ou qui touchent à leur triomphe; il ne se compromet pas à l'étourdie pour les idées aventureuses, mais il proclame d'une voix claire et sonore les idées qui ont entamé les lignes ennemies. Il y a dix ans, M. Villemain n'aurait offert à M. Scribe que le dédain ou le respect; aujourd'hui, que la presse a ouvert la brèche, M. Villemain monte courageusement à l'assaut.

Sauf ces réserves que je ne pouvais passer sous silence, je dois rendre à M. Villemain une éclatante et pleine justice. Il a traité M. Scribe comme le plus mutin des enfants gâtés, il lui a dit avec des paroles emmiellées les plus dures vérités. Il a démoli à coups de chiquenaude les théories littéraires de M. Scribe; mais il a mis dans le renversement de ce château de cartes tant d'ordre et de patience qu'il avait l'air de prendre au sérieux la solidité des murailles. Au moment même où il se proposait de berner son antagoniste comme Sancho dans la cour de l'hôtellerie, on eût dit, à l'entendre, qu'il ne respirait que franchise et bienveillance. J'ai même la certitude qu'une grande partie de l'auditoire s'est laissé prendre aux paroles de M. Villemain, et n'a pas songé à deviner la moquerie cachée sous le compliment. Pour le plus grand nombre, il n'était que poli et s'acquittait de sa tâche avec résignation; mais, en réalité,

chacune de ses phrases était une satire amère, implacable, et retournait le fer dans la plaie saignante.

En présentant la défense de la comédie, M. Villemain avait une marche toute tracée : de Molière à Beaumarchais, en traversant Regnard, Destouches et Marivaux, il pouvait sans effort montrer la constante fraternité des mœurs et du théâtre ; il n'a pas manqué à ce facile devoir. En effet, si la révocation de l'édit de Nantes et les guerres de Flandre ne sont pas écrites dans *l'École des femmes* et *le Misanthrope,* Molière a pourtant sa place marquée entre La Bruyère et le duc de Saint-Simon ; s'il a fait grâce au grand prieur de Vendôme et à la veuve Scarron, il a été sans pitié pour les marquis insolents, pour les femmes tachées d'encre et de bouillon, pour les colporteurs de sonnets. Si Destouches n'a pas mis sur la scène les jupes relevées jusqu'au genou et les baisers avinés, il a représenté fidèlement une face de son siècle, il a été sentencieux comme les roués de la Régence. Marivaux, dédaignant avec raison les bals de bouts de chandelle et le ministère en corset qui trônait à Versailles, a peint avec une souplesse merveilleuse toutes les galanteries sans cœur auxquelles il assistait; il a très-bien montré comment l'amour peut occuper sans passionner, comment la stratégie de boudoir peut devenir une affaire sérieuse et savante sans entamer la liberté des amants.

Collé, dont M. Villemain n'a pas parlé, dans son *Théâtre de Société* s'est chargé de peindre le XVIIIe siècle en déshabillé. Enfin Beaumarchais, dans *le Mariage de Figaro*, a préparé le serment du jeu de paume et la prise de la Bastille. Les tragédies romaines de l'Empire, les comédies guerrières de la Restauration, les drames désordonnés de nos jours ne sont pas sans parenté avec les sentiments de la France depuis trente ans; l'ambition militaire, le souvenir cuisant de l'invasion, et plus tard le mouvement tumultueux des aveugles espérances, l'audace effrénée de l'orgueil et de l'égoïsme, se sont fait jour dans la littérature dramatique. Il suffit donc d'ouvrir l'histoire pour juger la théorie de M. Scribe.

Après avoir réfuté au pas de course les paradoxes de son adversaire, M. Villemain a terminé par des félicitations ironiques; il a rappelé la fortune rapide de M. Scribe, et lui a généreusement pardonné son blason ; mais il a très-bien caractérisé cette carrière littéraire qui compte un succès par mois, cette destinée d'un dangereux exemple, qui met la curiosité publique en coupe réglée, qui plante à jour fixe des idées de haute et moyenne futaie, et qui approvisionne régulièrement les chantiers dramatiques. Laissant à M. Scribe le titre de chansonnier, lui permettant même de mettre Désaugiers au-dessus de Béranger, il a prié le nouvel académicien de veiller, au nom de ses

confrères, sur la conduite littéraire des théâtres lyriques. C'était le coup de grâce, le dernier châtiment infligé au vaincu. Désormais, M. Scribe est condamné par arrêt de l'Académie à mettre du bon sens même dans ses opéras-comiques. Il faudra qu'il invente de nouvelles dynasties dans les cercles allemands, qu'il étudie la géographie de l'Europe, et même la langue française. La sentence est rigoureuse et sans appel. Que va devenir l'inépuisable improvisateur? comment satisfera-t-il à ces conditions onéreuses? S'il se pique de respect pour les conseils impérieux de l'Académie, je le vois forcé de se réfugier dans le silence. Mais soyez sûrs qu'il n'en fera rien, soyez sûrs qu'il continuera courageusement de monnoyer sa parole, d'accoupler des rimes boiteuses, de rhabiller sans embarras les personnages décrépits de ses créations prévues; soyez sûrs qu'à l'exception du couplet final, où il épargnera l'Académie, il ne changera rien à ses habitudes souveraines, et traitera toujours le bon sens et la grammaire avec un mépris absolu.

Tout en tenant compte à M. Villemain de son adresse malicieuse, de sa politesse ironique, je ne puis m'empêcher de blâmer sévèrement la comédie jouée jeudi dernier à l'Institut. L'Académie, en admettant dans son sein des hommes d'un mérite aussi douteux que M. Scribe, n'est-elle pas coupable d'imprudence? Ne serait-il pas à souhaiter

que les futurs récipiendaires fussent de force à défier la verve railleuse de M. Villemain? La sagesse et les convenances ne se réunissent-elles pas pour prescrire dans le choix des candidats plus de scrupules et de sévérité? Que M. Villemain s'égaye et s'amuse dans un salon aux dépens de M. Scribe, rien de mieux; qu'il engage avec lui une polémique agile et ingénieuse, et qu'il assemble autour de sa moquerie un cercle attentif, tout cela est permis. Mais railler le récipiendaire en pleine Académie, n'est-ce pas travailler de ses mains à ébranler sa maison? n'est-ce pas appeler l'indifférence et la déconsidération sur une compagnie littéraire que la France veut bien prendre au sérieux? Encore deux ou trois acquisitions de la même valeur que M. Scribe, et l'Académie, malgré les noms recommandables qu'elle renferme, n'offrira bientôt plus l'étoffe d'un couplet. A l'heure qu'il est, elle joue le même rôle que la noblesse française au XVIIIe siècle pour prévenir la moquerie des philosophes; elle prend l'initiative, et se moque d'elle-même. Elle se fait gaie, insouciante, frivole; elle jette au feu ses parchemins, et ne s'aperçoit pas que le tiers état sourit de pitié. Elle fait bon marché de sa grandeur, elle se tourne en ridicule, et se chatouille pour se desserrer les dents; mais elle ne prévoit pas qu'un jour la foule s'avisera de la prendre au mot, et sera sans respect pour un corps littéraire si peu ménager de sa pro-

pre dignité. Si l'Académie, en se gaussant des nouveaux élus, espère se populariser, elle se trompe radicalement. Entre le discrédit et la popularité l'intervalle est immense, et, maintenant, l'Académie me paraît s'acheminer rapidement vers le discrédit. Ce conseil, dans notre bouche, est parfaitement désintéressé. Les services littéraires de l'Académie française sont pour nous très-contestables, et la récente publication du Dictionnaire n'est pas faite pour ébranler notre conviction.

En avertissant une institution qui se ruine, nous cédons à l'instinct du bon sens. Si la critique s'est montrée sévère pour l'Académie, ce n'est pas la faute de la critique. Il faut que l'Académie consente à le croire, les parenthèses envenimées de M. Scribe et de M. Villemain ne changeront rien aux termes de la question : pour se prononcer sur le mérite d'un livre, il n'est pas nécessaire de siéger dans les commissions. L'étude et la clairvoyance suffisent amplement. Peu importe à la presse indépendante et sincère que l'Académie, dans ses lits de justice, accuse la critique d'amertume et de mauvaise foi ; Horace, que ces messieurs ne récuseront sans doute pas, se charge de répondre pour nous. C'est lui qui conseille le repos aux chevaux haletants. L'avis est clair et facile à comprendre, et les orgueils obstinés qui sont punis par l'indifférence publique ne doivent imputer qu'à eux-mêmes le châtiment qui les atteint. Nous

pouvons le dire franchement, puisqu'on ne doit aux morts que la vérité : tant pis pour M. Arnault, s'il a démenti *Marius* et *les Vénitiens* par la pitoyable tragédie de *Pertinax;* tant pis pour M. Gros, s'il a démenti *Aboukir* et *Jaffa* par *Hercule et Diomède.* Ce n'est pas nous qui refusons d'honorer les vieillards, et d'amnistier le présent au nom du passé. Pourquoi les vieillards prennent-ils à tâche d'effacer les traces glorieuses de leurs premiers pas ? Je sais que l'Académie tient en réserve contre la critique un reproche plus grave, et qu'elle juge sans réplique. Je sais qu'elle accuse de turbulence et de désordre les esprits inflexibles qui poursuivent la vérité sous toutes les formes; qui ne font grâce ni à la popularité si elle est injuste, ni au talent s'il est menteur, ni à la science si elle se fourvoie ; qui, dans l'appréciation d'un ouvrage, mettent l'idée au-dessus de l'homme, et ne consultent jamais que leur conscience pour se prononcer. Je n'ignore pas que l'Académie traite souvent avec un dédain superbe, mais souvent aussi avec une colère mal déguisée, cette émeute de la raison contre la légalité qui se lézarde ; mais, Dieu merci ! nous écoutons sans ressentiment les murmures et le dépit de ces messieurs. Nous leur permettons de lancer contre nous toutes les flèches aiguisées de leur rhétorique impatiente; nous ne descendrons jamais jusqu'à la représaille; nous croyons qu'ils sont faillibles, qu'il ne leur est pas dé-

fendu, plus qu'à nous, de se tromper; nous n'imiterons pas leur exemple, nous ne confondrons pas l'erreur avec la mauvaise foi.

Aujourd'hui, comme toujours, nous souhaitons que l'Académie appelle à elle des candidats vraiment littéraires; nous souhaitons qu'elle devance la popularité et ne l'attende pas, qu'elle domine l'opinion publique au lieu de l'écouter et de la suivre servilement. Une fois entrée dans cette voie, nous en avons l'assurance, il ne lui serait pas impossible de se régénérer. Et, quand nous contestons les services rendus par l'Académie, ce n'est pas que nous la regardions comme irrévocablement inutile. Nous pensons qu'elle pourrait entreprendre et accomplir des travaux d'une grande valeur; mais, pour réaliser cette utile destinée, il faudrait abandonner sans retour la méthode mise en pratique jusqu'à présent. Dans la création des commissions philologiques, il faudrait consulter, non pas l'exiguïté des patrimoines, mais les gages littéraires. Sauf un très-petit nombre d'exceptions, les membres nécessiteux sont de droit nommés commissaires pour tous les travaux, quels qu'ils soient. Or, on ne l'ignore pas, plus d'un écrivain voit dans le titre d'académicien un brevet d'oisiveté; mais l'oisiveté, si douce à ceux qui n'en abusent pas, n'est pas et ne sera jamais un brevet d'érudition. Que ceux qui ne produisent rien se laissent volontiers pensionner par le ministère, la chose est toute

simple; mais la plus riche rétribution ne peut leur conférer l'aptitude qu'ils n'ont pas. Pour avoir rimé autrefois quelques odes sur le roi de Rome, et plus tard sur le duc de Bordeaux, on n'est pas d'emblée maître en philologie; pour avoir enchanté de ses contes les douairières de la rue de Varennes, on n'est pas appréciateur consommé des finesses de la langue. Dans la littérature comme dans l'armée, il faut gagner ses grades à la sueur de son front. C'est pourquoi, dût l'Académie poursuivre la critique de ses récriminations et de ses invectives, nous souhaitons qu'elle devienne laborieuse, mais nous ne l'espérons pas; et surtout nous la prions de ne pas appeler dans son sein les collaborateurs de M. Scribe.

1836.

X.

CASIMIR DELAVIGNE.

LOUIS XI.

Quel sujet M. Delavigne a-t-il choisi ? Est-ce la vie entière du roi ? mais les deux mille vers que nous avons entendus n'embrassent guère plus de quinze jours. Est-ce un épisode important de son règne? mais à travers les cascatelles coquettes de ces alexandrins académiques, j'ai vainement cherché l'ombre ou le retentissement d'un événement, si petit qu'il fût. Depuis sept heures du soir jusqu'à onze heures, mon attention ne s'est pas un seul instant ralentie ; mon oreille et mon cerveau ont toujours été sur le qui-vive, et je puis assurer qu'il n'a pas été question une seule fois de Monthléry ou de Péronne. Des relations diplomatiques de Louis XI, si fines, si délicates, si tortueuses et si multipliées, il n'est pas dit un mot. Les jeunes pensionnaires de Saint-Denis ou d'Écouen, qui ont

entre les mains Leragois, Millot ou Anquetil, en savent aussi long sur Louis XI que la tragédie de M. Delavigne. Je crois même pouvoir affirmer que les trois sources vulgaires que je viens d'indiquer sont infiniment plus instructives et plus animées que le poëme prétendu que j'ai entendu jeudi dernier.

Qu'est-ce donc que la tragédie de M. Delavigne? Puisqu'elle n'est ni biographique comme *le Roi Jean*, ni dramatique comme *le Roi Lear;* puisque ce n'est ni le développement d'une idée une et féconde comme *Cinna* ou *Mithridate;* puisqu'on ne saurait y retrouver ni les rapides incidents de Calderon, ni les mouvements pathétiques de Shakspeare, ni la simplicité de Sophocle ou de Racine, serait-ce par hasard une savante analyse du caractère de Louis XI? M. Delavigne a-t-il déployé dans cette nouvelle œuvre une sagacité poétique qui défie tous les historiens à venir? Ne devons-nous plus regretter la maladresse du secrétaire qui nous a privés de l'histoire de Louis XI par Montesquieu? Le poëte tragique a-t-il deviné la pensée du publiciste? l'a-t-il agrandie? Ou bien faudra-t-il dire de lui ce qu'on a dit de M. de Jouy, lorsqu'il nous a gâté le magnifique dialogue d'Eucrate et de Sylla? Est-ce une étude profonde et pénétrante de l'âme despotique et bourgeoise du roi qui a commencé si habilement l'émancipation de la royauté, et qui a servi de prologue et de modèle à Louis XIV?

Mon Dieu ! ce n'est rien de tout cela. A mesure que je multiplie les questions, mon embarras redouble, et je ne sais que penser.

Cependant la marche de la pièce est on ne peut plus simple. Le sujet, car il en faut un, quel qu'il soit, pourrait bien être le jeune duc de Nemours, celui même qui a reçu sous l'échafaud le sang de son père, que Louis XI avait fait habiller de blanc et parer comme pour une fête, pour qui Voltaire, au milieu de ses froides et mesquines railleries, a trouvé des larmes vraies. Ce jeune prince, que je prendrai, si vous le voulez bien, pour le héros de la tragédie, est amoureux, comme on l'est à son âge, d'une jeune fille élevée à la cour du roi, de la fille de Philippe de Comines. Marie, c'est le nom de l'héroïne, est adorée en même temps par le dauphin qui, plus tard, fut Charles VIII. Le duc de Nemours revient à la cour de France, malgré l'arrêt sévère qui le proscrit, sous le nom du comte de Rethel, et avec le titre d'ambassadeur de Charles de Bourgogne. Dans quelle intention ? C'est ce qu'il n'est pas facile de déterminer. Est-ce pour épouser Marie ? Est-ce pour tuer le roi ? Le cœur de l'amant et du fils nourrit-il à la fois ces deux projets ? Je laisse à de plus habiles à décider cette question. Pour ma part, j'inclinerais assez volontiers vers la première solution que je vous propose, et je crois que le duc de Nemours ne demanderait pas mieux que de laisser Louis XI en paix, pourvu que le roi

ne l'inquiétât pas dans ses amours ; malgré l'indignation sonore dont le poëte emplit sa bouche, je pense qu'il ferait bon marché de sa vengeance, s'il pouvait librement contenter sa passion.

Et quel rôle croyez-vous que joue le roi dans cette affaire ? De quoi s'occupe-t-il, tandis qu'un proscrit fait la cour à la fille de son premier ministre ? Il joue le rôle d'un tuteur de comédie. Il dépense toute sa ruse, toute sa pénétration à deviner les secrets d'une jeune fille. Puis, quand il les a surpris, il commence à soupçonner ce qu'il n'aurait pas dû ignorer un seul instant, le vrai caractère de l'ambassadeur qu'il a reçu. Pour confirmer ses soupçons, il lui donne audience. Suit une scène empruntée au drame de Méli-Janin. Le dauphin relève le gant du duc de Nemours. Le duc est bientôt arrêté et enfermé, vous ne devineriez jamais où, dans la chambre même du roi. Coyctier, médecin de Sa Majesté, donne au jeune prince, qu'il chérit et qu'il protége, la clef de sa prison ; et le duc, au lieu de profiter de l'occasion qui lui est offerte pour reprendre sa liberté, abuse indignement de la confiance de son ami, et se cache dans l'alcôve royale. Resté seul avec Louis XI, il saisit le moment où le vieux monarque récite ses prières, pour s'avancer sur lui le poignard à la main ; le roi demande grâce, et l'assassin consent à le laisser vivre, on ne sait trop pourquoi. Il récite bien à la vérité quelques lieux communs sur le remords, sur les misères

d'une vie criminelle ; mais ce qui se comprend à peine dans le *Nain mystérieux* de W. Scott est encore plus inintelligible dans la scène dont je parle. Le roi appelle du secours, et le duc de Nemours est de nouveau arrêté.

A quoi bon poursuivre plus loin l'analyse d'une pièce qui échappe à la critique? Le roi se meurt. Il n'est plus question de Marie ni de son amant ; les courtisans épient les derniers moments du monarque pour tramer de nouvelles intrigues, et se débitent entre eux, sur le malheur et la servitude des cours, des maximes banales qui ont traîné sur tous les tréteaux de boulevard. Tout à coup le roi qu'on croyait mort, se trouve n'être pas mort : il se réveille comme Argan. Il se traîne jusqu'au dauphin, qui avait déjà essayé la couronne sur sa tête, il trébuche en la lui disputant, la couronne tombe à terre ; le roi chancelle et meurt. Cette fois, c'est tout de bon. Avant d'expirer, il récite à son fils quelques vers sur ses devoirs de roi et de chrétien, qui m'ont rappelé la chronologie française versifiée. J'oubliais de vous dire que Marie avait obtenu de Charles VIII, qui était redevenu le dauphin, la grâce du comte de Rethel ; que le roi, en revenant à la vie, avait de nouveau condamné l'amant de Marie, et qu'au moment où Louis XI rend le dernier soupir, Tristan vient lui annoncer que ses ordres sont exécutés.

Vous parlerai-je des caractères groupés autour

de cette action, si toutefois une pareille fable mérite ce nom ? De Philippe de Comines, ce Machiavel français, qui vient, au lever du soleil, écrire ses histoires, comme on fait d'une idylle ou d'une églogue, sous l'ombrage du hêtre? d'Olivier le Daim, qui, certes, se mêlait d'intrigues et d'affaires, et qui, dans le *Louis XI* de M. Delavigne, n'est qu'un barbier vulgaire et bavard, comme tous les barbiers, si l'on excepte le barbier de Beaumarchais? De François de Paule, qui paraît et disparaît comme une marionnette, qui arrive au premier acte sur l'invitation expresse du roi, et qui attend pendant trois actes, avant d'être introduit; que le roi supplie de le guérir et de lui donner cent ans de plus, et qui lui arrache l'aveu de ses crimes en le menaçant de la colère céleste.

J'ajouterai, pour compléter votre instruction, qu'il y a au premier acte une procession et un cantique; et que le quatrième acte est orné d'un bal champêtre, parodie impardonnable de la belle chanson de Béranger que vous savez.

Vous dire à quelles sources M. Delavigne a puisé les éléments de son poëme serait chose fort difficile assurément. Je vous dirai plutôt celles qu'il a négligées. Si, comme on le dit, et comme je serais tenté de le croire, M. Delavigne n'a pas travaillé à son *Louis XI* moins de quatorze ans, je ne m'étonne pas que sa tragédie réfléchisse toutes les révolutions qui se sont accomplies pendant ce

temps, au sein de la poésie dramatique; qu'il y ait dans son poëme un peu de tout, une imitation de toutes les manières; qu'il ait emprunté une scène à *Quentin*, une autre à Mercier, une page à Duclos, une autre page à Méli-Janin. Quant à Comines et Jean de Troyes, je puis assurer qu'il ne les a pas lus. Il n'a pas même consulté les derniers volumes de Sismondi, où il aurait trouvé de la science toute faite.

Le style de *Louis XI* est quelque chose d'inouï et de merveilleux : c'est une sorte de poésie acrobatique, où l'alexandrin, entre deux rimes qui ne sont pas toujours sœurs, exécute, sans balancier, les évolutions et les pas les plus variés. Le poëte a du velours et de la soie pour toutes les idées qu'il met en œuvre. Dans *Louis XI*, la périphrase règne en souveraine, le sang et le cadavre sont ennoblis; rien ne s'appelle par son nom; la cheville, toujours présente au premier vers, reparaît souvent au second.

1832.

II.

LES ENFANTS D'ÉDOUARD.

M. Casimir Delavigne pourrait écrire et montrer sur la scène française plusieurs centaines de tragédies pareilles aux *Enfants d'Édouard* sans hâter ou ralentir les progrès de l'art dramatique. Si donc nous parlons de lui cette fois, ce n'est pas pour lui-même ni pour discuter ce qui n'est pas discutable, le sens et le dessein de son poëme prétendu; c'est qu'il nous importe absolument de prouver qu'il ne compte pas dans la littérature de son temps; qu'il n'est ni de ce siècle-ci, ni du siècle dernier, ni du siècle précédent; qu'il ne relève ni du tragique austère qui faisait pleurer Condé, ni du studieux élève de Port-Royal qui devait mourir d'une bouderie de roi après avoir dévoué sa muse aux fêtes religieuses de Saint-Cyr; qu'il n'a rien à démêler non plus avec le hardi dialecticien qui, du fond de Ferney, gouvernait l'Europe attentive et rédigeait *Mahomet* comme un pamphlet pour le dédier au pape.

Au moins ces trois grands esprits dominaient la société française parce qu'ils la comprenaient. S'ils ont pris tour à tour pour modèle la Grèce, l'Espagne et l'Angleterre, c'est qu'ils y avaient découvert d'intimes alliances avec les idées, les passions

et les habitudes de leur temps; mais je défie le plus habile de surprendre une parenté, si lointaine qu'elle soit, entre M. Delavigne et les choses ou les hommes de ce temps-ci.

Le drame s'ouvre par une scène d'espièglerie très-médiocrement gaie, dont la disposition et les détails sont froids, guindés, d'une prétentieuse coquetterie, mais réussissent, Dieu seul sait comment, à tenir le parterre et les loges dans une continuelle et muette extase. Nous assistons à la toilette du jeune duc d'York; Élisabeth Woodville semble oublier la guerre civile qui menace de toutes parts la fortune de sa famille, pour se complaire dans les mutuelles taquineries d'une gouvernante et d'un enfant. Je me prêterais bien volontiers à cette scène, si déplacée qu'elle soit, si elle était touchée avec une délicatesse plus légère et plus naïve, si la moquerie ne se glaçait sur les lèvres de M. Delavigne.

L'analyse de la pièce entière, si l'on voulait la rattacher à une idée progressive et logique, serait absolument impossible; l'action, s'il y en a une, toutefois, n'est qu'un travail mesquin de marqueterie : les incidents se succèdent sans jamais s'engendrer. Quoique l'auteur ait choisi dans les annales anglaises un crime enveloppé d'épaisses ténèbres; préparé, poursuivi, accompli avec une ruse infernale, il n'y a pas durant trois heures un seul instant d'émotion ou d'angoisses, d'indi-

gnation ou de pitié, d'horreur ou de sympathie.

J'ai entendu chuchoter autour de moi quelques amis empressés, qui admiraient, dans *les Enfants d'Édouard*, le développement idéal et simultané de deux sentiments. Ils louaient à l'envi l'amour fraternel d'Édouard et de Richard, et la tendresse d'Élisabeth pour ses deux fils. Pour réfuter cette affirmation d'une aveugle amitié, j'invoquerais, s'il en était besoin, l'autorité des femmes qui, pendant toute la soirée, n'ont pas trouvé une larme à répandre.

La fable inventée par M. Delavigne est vraiment difficile à comprendre. Le duc de Glocester souffre, avec une patience exemplaire, les railleries d'un marmot qu'il pourrait d'une parole réduire au silence. Il convoite le trône, il le touche du doigt, il n'a qu'à étendre la main pour placer la couronne sur sa tête, et, comme un intrigant vulgaire, comme un chevalier d'industrie, il flatte honteusement la reine, qui va s'enfuir au premier soupçon de ses desseins. Il descend jusqu'à la rassurer, quand il pourrait lever le front, et lui dire hardiment : « Je veux être roi, et je le serai. » Il se laisse insulter par le jeune duc d'York, et se résigne à l'insulte au lieu de la punir. Il confie à Buckingham la moitié de ses projets, et s'indigne de ses scrupules, comme s'il ignorait qu'en de pareils marchés les demi-confidences font les trahisons inévitables. Au lieu de le gagner, de l'admettre au

partage, il s'amuse à le tromper comme la reine, à protester devant lui de son dévouement inviolable aux droits et à la personne des héritiers d'Édouard IV. Puis, pour décharger sa conscience de toute inquiétude, il le fait assassiner par un aventurier; il gaspille le crime, il prodigue les meurtres publics, comme s'il n'avait pas à sa dévotion les prisons et l'exil.

Quand il tient dans ses mains la vie d'Édouard V et de Richard d'York, chose incroyable! il ne révèle pas à leurs geôliers le sort qui les attend; et c'est leur mère elle-même, la reine Élisabeth, qui leur apprend qu'ils vont mourir. Comment a-t-elle pu pénétrer dans la tour? comment a-t-elle trompé la vigilance des gardiens? Résolve qui pourra ces questions insolubles. Je ne chicanerais pas sur la vraisemblance du moyen, si le poëte atteignait à de grands effets; mais comme il n'en est rien, j'ai le droit de me plaindre.

Le dénoûment prévu d'avance, la mort des deux enfants, n'effraye pas un seul instant. Pourquoi? C'est que les deux frères n'ont pas dans la bouche un accent vrai, pathétique; c'est qu'ils regrettent la vie comme des hommes, pour des honneurs qu'ils ignorent, et qu'ils ne pleurent pas comme des enfants sur les plaisirs qui leur échappent.

Disons-le simplement, cette tragédie prétendue n'est qu'une paraphrase laborieuse d'une toile envoyée, il y a deux ans, au Louvre par M. Paul De-

laroche. Or, le défaut du tableau est aussi celui de la tragédie. M. Paul Delaroche avait peint sur une toile de dix pieds une composition digne tout au plus de l'aquarelle. M. Delavigne a délayé dans les trois actes d'une tragédie le petit nombre d'idées et d'images qui auraient pu suffire à défrayer une élégie. La toile de M. Delaroche était d'une couleur violette et fraîche; la versification de M. Delavigne est d'une élégance frelatée.

Si, abandonnant les questions relatives à la vraisemblance, à la rapidité de l'action, à l'enchaînement des scènes, nous abordons un problème plus général et plus élevé, celui de la vérité des caractères, notre embarras sera grand pour reconnaître dans les personnages de M. Delavigne ceux qui décidaient, dans les dernières années du XVe siècle, du destin de la Grande-Bretagne. Je ne ferai pas à l'auteur des *Messéniennes* l'injure de lui rappeler le *Richard III* de Shakspeare, je ne lui proposerai pas de s'agenouiller devant l'image d'un Dieu qui n'a jamais reçu ses prières; mais je lui demanderai si le duc de Glocester, qui n'a pas craint de prendre pour marchepied deux têtes de rois, qui a éclairci sans pitié les rangs des plus illustres familles, pouvait trouver le temps de faire sur sa conduite et ses desseins d'ingénieux quolibets. N'était-ce pas, avant tout et surtout, un homme d'action bien plus que de parole?

Est-ce que la reine Élisabeth ne doit pas opter

entre le rôle de veuve et celui de mère, entre la couronne de son mari et la vie de ses fils? Veuve, elle doit soutenir la légitimité de leur naissance et de leur droit; mère, elle doit sacrifier, s'il le faut, l'honneur de son nom au salut de ses enfants. Dans la tragédie de M. Delavigne, elle flotte incessamment entre ces deux rôles sans se décider pour aucun.

Buckingham professe en toute occasion une innocence qui a tout lieu de nous surprendre, dans le compagnon et l'âme damnée de Richard III. Qu'il trébuche par maladresse, je le veux bien; qu'il se perde auprès de son maître par impertinence ou par gaucherie, à la bonne heure! mais qu'il oppose à l'ambition de Glocester les scrupules d'une conscience timorée, c'est ce que je ne saurais comprendre.

Tyrrel a particulièrement charmé l'auditoire; j'aurais mauvaise grâce à nier un fait aussi public. Pourtant, je dois l'avouer, je n'ai pas une admiration bien vive pour cette scélératesse bavarde qui éclate en bruyantes fanfares, qui se vante, s'explique, se met à l'enchère, et qui, au moment de l'action, chancelle et redescend au niveau des poltronneries vulgaires. J'aimerais mieux dix fois que Tyrrel récitât quelques vers de moins sur la flamme ondoyante du punch, sur les esprits follets qui viennent se jouer au bord du bol, sur l'inconstance des dés et le bonheur de l'orgie, et qu'il eût la main

prompte, sûre et fidèle. Richard III, loin de le récompenser pour avoir gardé les fils d'Édouard IV, devait le faire pendre pour avoir laissé sa veuve pénétrer dans la tour de Londres.

Je n'ai pas le courage de critiquer le caractère attribué aux enfants d'Édouard. Le rôle qu'ils jouent est tellement passif que le blâme peut à peine les atteindre. Ils ne sont pas, c'est tout ce que j'en puis dire. Ils devaient concentrer l'intérêt sur eux-mêmes, mais ce n'était pas à eux que l'action appartenait : ils en étaient le but et non le moyen. S'ils ne signifient rien dans la tragédie de M. Delavigne, leur nullité doit être imputée à la faiblesse, à l'inhabileté des autres personnages.

Est-ce que par hasard l'été de 1483, tel que le racontent les historiens anglais, ne contient pas les éléments d'une tragédie? Voyons.

Je suis fort d'avis qu'il est très-inutile, pour inventer un poëme dramatique fondé sur une époque donnée de l'histoire d'un peuple, de posséder une formule générale et précise qui exprime le développement total de ce peuple. Ces études pouvaient convenir à Bossuet, à Vico, à Herder, et, de nos jours, séduisent encore quelques esprits graves et solitaires comme Schelling ou Ballanche ; mais je conçois très-bien que les artistes les plus éminents qui ont écrit pour le théâtre ne se soient pas mêlés à ces sortes d'investigations. En effet, les inventions scéniques vivent surtout d'individualité,

tandis que les formules historiques ont besoin d'absorber l'homme dans l'idée.

Néanmoins, lors même qu'il s'agit d'aborder poétiquement un caractère ou un événement historique, il faut en connaître la mission et le rôle, l'origine et la fin. Autrement, on marche de tâtonnements en tâtonnements, dans une nuit que le génie le plus heureux peut à peine éclairer par le mensonge.

Et ainsi, puisque Richard III, dans les annales anglaises, marque le passage de la maison de Lancastre à la maison de Tudor, si l'on ignore le sens politique de cette transition, à moins qu'on ne trouve dans la biographie de Richard III une tragédie exclusivement domestique, une intrigue d'amour par exemple, une aventure de jeunesse, il n'y a pas de poëme possible.

On le sait, la guerre civile des deux Roses, c'est-à-dire la querelle des maisons d'York et de Lancastre, marque, dans l'histoire de la Grande-Bretagne, la ruine de la royauté féodale, et l'avénement de la royauté absolue, qui devait elle-même succomber en 1649, pour faire place, en 1688, à la monarchie représentative.

Donc, une tragédie où Richard III joue le principal rôle doit nous montrer l'agonie de la royauté féodale. A cette heure, où le dogme de la royauté absolue n'a pas encore été consacré par l'avarice de Henri VII et la luxure sanguinaire de

Henri VIII, la guerre n'est pas entre la cour et le peuple ; elle est entre les seigneurs, qui s'entretuent et se disputent la couronne. Le premier guerrier venu qui peut mettre une armée brave et cupide au service de son ambition, s'appelle roi et s'asseoit sur le trône. Ainsi fit Richard III.

Quoi qu'on fasse, toutes les fois qu'on mettra sur la scène ce bourreau difforme et bouffon, on ne pourra jamais le mettre au second plan ; car enfin il jouait sa partie et ne tuait que pour son compte. C'était pour frayer sa route, et non celle d'un autre, qu'il fauchait toute une moisson de têtes illustres. Le meurtre des enfants d'Édouard IV n'est que le dernier épisode de cette monstrueuse tragédie qui devait enfanter une royauté de deux ans. La disparition des deux jeunes frères n'eût servi à rien sans la mort de Clarence, de lord Rivers, de lord Hastings. Il fallait vider toutes les chambres du palais avant d'en trouver une qui fût paisiblement habitable, et Richard III le savait bien.

La pénitence publique de Jane Shore, les accusations ignominieuses dirigées à la fois contre la mère et contre la veuve d'Édouard IV par Richard lui-même, ne sont pas non plus inutiles à l'achèvement de ce tableau historique, car elles montrent que le duc de Glocester se délassait parfois du carnage dans de brillants intermèdes d'hypocrisie, qu'il ne versait le sang qu'à la dernière extrémité,

quand la ruse, le mensonge, l'or, l'avilissement et la servilité avaient trompé ses espérances. En attaquant la légitimité d'Édouard IV, il sapait la popularité de ses enfants.

Il n'y a donc, dans l'été de 1483, qu'une tragédie possible, dont le dénoûment est l'avénement de Richard III, qui a pour exposition, pour nœud et pour moyens, les traits les plus saillants de la vie politique du protecteur : la pénitence publique de Jane Shore, la fuite de la reine à l'abbaye de Westminster avec le duc d'York, l'accusation d'illégitimité portée contre ses fils et son mari, le meurtre d'Hastings et de Rivers, et, enfin, en présence d'une population menaçante, prête à se soulever pour un roi qu'elle ne connaît pas, en haine d'un tigre furieux dont elle a trop senti la sanglante morsure, la mort des neveux et la royauté de l'oncle.

Il serait bon d'insister sur le côté jovial et satirique du caractère de Richard III, et de mettre en scène ses paroles les plus connues, comme ce qu'il dit à l'évêque d'Ély; les expressions dont il s'est servi en dénonçant à la malédiction publique, comme luxurieux, brigands, traîtres, concussionnaires, ses ennemis dont la tête venait de tomber sur le billot.

Mais n'y a-t-il pas, dans la biographie de Richard III, de quoi épouvanter l'imagination de M. Delavigne? C'est à l'histoire littéraire qu'il ap-

partient de répondre. J'ai dit que l'auteur des *Messéniennes* n'est pas de son temps : je crois la chose facile à prouver. Bien que M. Delavigne se soit essayé dans l'ode, dans le dithyrambe, dans l'élégie, dans le poëme didactique, dans le discours en vers, dans la comédie de caractère, dans la tragédie pure et la tragédie mixte, dans le drame bourgeois et dans le drame historique, et même dans le drame héroïque et philosophique, cependant il ne lui est jamais arrivé qu'une seule fois d'exciter une attention réelle; ça été lorsqu'il a mis en vers toutes les opinions militantes, tous les mécontentements dont se composait le libéralisme appelé par Paul-Louis : libéralisme à deux anses. En cette occasion, je le confesse, M. Delavigne a été de son temps, mais à quelles conditions?

Au théâtre, il n'a rien inventé. Son début, dont on a voulu faire quelque bruit, n'est qu'un mélodrame de second ordre, une amplification de rhétorique. Je n'accorde qu'un seul mérite aux *Comédiens*, c'est de m'avoir fait relire, avec un plaisir éternellement nouveau, quelques pages de Gil Blas. J'en peux dire autant du *Paria* et de la *Chaumière indienne*. Je ne sais par quel hasard inespéré il s'est rencontré dans les chœurs quelques strophes vraiment lyriques; je soupçonne qu'on en pourrait retrouver la trace dans Kalidâsi. C'est à peine si j'ose parler d'un travestissement de Byron, qui a dû à la pantomime expressive et puissante de

madame Dorval, quelques soirées d'applaudissements. Les pages de Sanuto sont plus dramatiques à coup sûr que le poëme de M. Delavigne.

Je ne voudrais pas affirmer que cent personnes se souviennent aujourd'hui de la *Princesse Aurélie*, satire obscure d'un triumvirat politique oublié six mois avant le jour où l'auteur des *Messéniennes* prit en main le fouet d'Aristophane et de Beaumarchais. Sans Talma, qui se souviendrait de Danville ?

Il n'y a donc en lui ni l'étoffe d'un poëte capable d'imposer sa pensée à ses contemporains, ni celle d'un inventeur fertile en ressources de toutes sortes, promenant de la Grèce à la Judée, de l'Alhambra à Whitehall, les caprices de son imagination, donnant à chacune de ses rêveries, de ses douleurs ou de ses joies, le nom d'une catastrophe ou d'un héros, se souvenant des choses et des hommes qu'il n'a pas connus, comme un vieillard qui repasse dans le secret de sa conscience ses premières années, qui écoute le bruit des jours qui ne sont plus.

Non, M. Delavigne n'est pas poëte. Ceux qui l'ont cru se sont trompés, ceux qui l'ont répété ont été trompés, ceux qui le soutiennent ignorent eux-mêmes l'origine et la valeur de leur conviction. S'il était vraiment poëte, au lieu de descendre aux opinions vulgaires, pour les versifier et les appeler siennes, il aurait librement exprimé ses idées per-

sonnelles, et amené la foule à les accepter. Puisqu'il n'en a rien fait, c'est qu'il se sentait faible; puisqu'il s'est appuyé sur elle au lieu de l'élever jusqu'à lui, c'est qu'il n'avait ni mission ni puissance; puisqu'il a suivi, c'est qu'il ne devait pas conduire.

Mais il y a dans toutes les réflexions qui précèdent, le germe d'une conclusion plus générale et plus haute : je veux parler d'une réaction spiritualiste dans toutes les formes de l'art littéraire. L'esprit, l'imagination et le style de M. Delavigne, sont à la taille du plus grand nombre. C'est un irréprochable ouvrier en hémistiches; il sait précisément la dose de plaisanteries communes dont il faut envelopper et assaisonner une idée presque nouvelle pour la rendre présentable. L'auditoire qui n'a trouvé dans les *Enfants d'Édouard* aucune aspérité repoussante, aucune excentricité scandaleuse, mais qui est demeuré froid et muet malgré le dévouement des amitiés, commence donc à se lasser tout de bon des panoramas historiques, et regrette sérieusement les passions humaines en échange desquelles on lui donne aujourd'hui des hauberts, des tabards, des surcots et des couronnes à fleurons. Il commence à comprendre ce qu'il n'aurait jamais dû ignorer, que la poésie dramatique est quelque chose de plus qu'un ballet ou une mascarade, une nourriture pour l'âme, et non une pâture pour les yeux.

1833.

DON JUAN D'AUTRICHE.

Il y a dans la comédie historique de M. Delavigne plusieurs personnages qui portent des noms célèbres : don Juan d'Autriche, Philippe II et Charles-Quint. Ceux qui ne connaissent l'Espagne que par l'histoire, et qui n'ont pas, comme l'auteur des *Messéniennes*, la faculté d'interpréter les querelles religieuses du XVIe siècle selon la philosophie de *Candide*, seraient bien embarrassés de retrouver sous ces noms éclatants le vainqueur de Lépante, le bourreau de don Carlos et le rival victorieux de François Ier. Dans l'intérêt des intelligences paresseuses qui ne cheminent pas assez vite pour traverser deux siècles en une soirée, nous analyserons successivement tous les rôles de cette comédie. Nous ne la raconterons pas, car nous croyons que la littérature et le public ne gagnent jamais rien aux procès-verbaux. S'il y a des lecteurs qui demandent à leur journal le menu dramatique d'une pièce, comme les gourmands le programme d'un banquet, avant de se décider à la curiosité ou à l'appétit, nous pensons que ces avides indolences n'ont rien à démêler avec la critique, et ce n'est pas pour eux que nous écrivons.

Dans la comédie de M. Delavigne, don Juan d'Autriche est amoureux d'une jeune fille dont il ne connaît ni le vrai nom, ni la famille ; il ne rêve

qu'au moyen de la voir, de lui parler, de passer à ses genoux des heures enivrées; il trompe la surveillance de son gouverneur, gagne les gardiens chargés d'épier ses démarches, s'échappe à la dérobée, et ne conçoit pas une plus digne ambition que d'épouser sa maîtresse. Quand celui qu'il appelle son père, et qui n'est que son tuteur, lui propose d'entrer dans l'Église, et lui montre dans un avenir prochain le chapeau de cardinal, don Juan n'hésite pas à déclarer son amour. En présence du roi d'Espagne, qui se donne pour un seigneur de la cour, il renouvelle son aveu; il ne demande qu'une épée pour illustrer son nom et mériter par son courage la main de sa maîtresse. Celle qu'il aime est juive; il l'apprend d'elle-même, et, avec la sérénité d'un ami de madame Geoffrin, il se résigne à cette mésaventure comme s'il s'agissait simplement d'un papier perdu. Surpris par le grand seigneur à qui il s'est confié si ingénument, sommé de sortir et de ne plus reparaître dans la maison de dona Florinde, il ne se demande pas pourquoi elle s'est enfuie à la seule vue de ce mystérieux personnage; il la suit en défiant la colère de son rival. Conduit au couvent par l'ordre du roi, il déchire sa robe de novice; il raconte pour la troisième fois son amour au moine qui le reçoit et au novice qui essaye de le consoler; grâce à l'intervention de ses deux nouveaux amis, il réussit à sortir du couvent et retourne chez sa maîtresse.

Elle est absente lorsqu'il arrive ; avec une docilité vraiment exemplaire, sur les instances de la duègne, il se cache pour l'attendre et se laisse enfermer. Bientôt dona Florinde, aux prises avec Philippe II, qui n'est autre que le comte de Santa-Fiore, appelle au secours. Don Juan le provoque, et l'attaquerait sur l'heure si dona Florinde ne lui criait : Arrêtez, c'est le roi. Or, il a promis au couvent de ne jamais se servir de son épée contre Philippe II. Cependant, il n'en serait pas quitte pour un sermon, et irait, sans aucun doute, achever ses jours dans une prison d'État, si le moine auquel il doit sa liberté, celui qu'il a pris pour confident et pour auxiliaire, sans lui demander ses titres, si Charles-Quint, car c'est lui, ne venait en personne réconcilier son fils légitime et son fils naturel, le roi Philippe II et le futur vainqueur de Lépante.

Voilà le don Juan d'Autriche de M. Delavigne, ingénu, brave, docile, crédule, tolérant, jetant à la tête du premier venu son amour et ses espérances. Pour dessiner ce caractère, je n'ai pu me dispenser d'indiquer sommairement toute la conduite de la pièce, car il occupe à lui seul le tiers au moins de l'action ; mais Philippe II et Charles-Quint seraient mal connus s'ils n'étaient envisagés séparément

Philippe II quitte la cour pour interroger son frère ; et, pour mieux se déguiser sans doute, il se présente sous un nom qui n'a jamais retenti en Espagne, et qui n'appartient ni à la Castille ni à l'A-

ragon, sous le nom de Santa-Fiore. Pour peu que don Juan connaisse sa langue, il doit prendre le nouveau venu pour un étranger, car il ne peut soupçonner le roi d'Espagne de porter un nom aussi barbare à Madrid qu'à Florence. Ce Philippe II, si heureusement baptisé sans doute par quelque prisonnier de Pavie, aime aussi dona Florinde, et ignore, comme don Juan, la religion et la famille de celle qu'il aime. De la part d'un roi tel que Philippe II, l'étourderie est surprenante. Quand il veut chasser son rival, au lieu de dire « Je suis le roi, » ou d'appeler ses gardes sans se nommer, il se laisse insulter avec la longanimité d'un saint. C'est assurément une grande vertu dans le maître des Espagnes et des Indes. Il envoie son frère dans un couvent, et surveille si mal l'exécution de ses ordres, que don Juan se rend précisément au couvent de Charles-Quint. Il retrouve don Juan chez dona Florinde, et ne songe pas à lui demander compte de sa fuite. Il porte la main sur dona Florinde ; et quand il apprend qu'elle est juive, il la désire avec plus d'ardeur encore. Lui, roi d'Espagne, il se jette aux genoux d'une juive, aux genoux d'une femme qui périrait s'il disait un mot. Il implore la merci d'une proscrite dont la vie est entre ses mains. Pas un historien encore n'avait indiqué, dans la vie de Philippe II, les éléments de cet épisode romanesque. Le roi se trouve en face de don Juan, d'un ennemi qu'il avait enchaîné, et il ne pense pas à l'in-

tervention de son père; il épargne son ennemi et l'abandonne à Charles-Quint, quand il peut se venger en faisant un signe de tête. Avouons que Philippe II ainsi conçu est tout à fait neuf.

Charles-Quint, retiré dans le couvent de Saint-Just, partage son temps entre ses horloges et la conversation d'un jeune novice; il s'amuse à écouter les caquets d'un enfant, et oublie les guerres qu'il a conduites, le camp du Drap-d'Or, l'élection impériale, pour le récit d'une cabale monastique. Il oublie Luther à qui il a tenu tête, et Léon X qu'il a protégé, pour tourner en ridicule les ambitions du cloître, et traiter son interlocuteur de moinillon. Il faut croire que Charles-Quint est bien changé depuis les guerres religieuses de l'Allemagne, qu'il a tout à fait dépouillé le vieil homme, qu'il ne recommencerait pas sa vie passée, en un mot, qu'il a deviné l'*Essai sur les Mœurs*. Autrement, comment expliquer sa bonhomie railleuse qui se complaît dans la familiarité d'un enfant, et ne songe pas même à regarder la carte de l'Europe, pour suivre du doigt le jeu des nations qu'il a remuées? Comment comprendre l'abdication intellectuelle du vainqueur de Pavie? Quand il voit son fils, au lieu de lui rendre la liberté, en ordonnant que les portes soient ouvertes, il a recours à la ruse, et se fait nommer abbé pour signer légalement l'affranchissement du captif. Il entend sans émotion l'éloge de François Ier, se console par un bon mot, et

pour toute réponse à cet étrange panégyrique, sorti d'une bouche espagnole, donne à don Juan l'épée du prisonnier de Madrid. Décidément, Charles-Quint est un sage accompli, détaché sans retour des vanités humaines. Pardonnons-lui de singer Jules César, en dictant à la fois trois lettres pour son élection abbatiale : cette parodie est un péché véniel. Pardonnons-lui avec la même indulgence de violer pour lui-même les règlements qu'il n'osait violer pour son fils, et de sortir du monastère après avoir résigné son nouveau titre, sans alléguer aucune excuse légitime pour cette singulière espièglerie ; pardonnons-lui surtout d'oublier l'âge de don Juan, et de parler à un enfant de douze ans comme à un homme de vingt ans ; car don Juan était né en 1546, et Charles-Quint est mort en 1558.

Le petit novice qui aide Charles-Quint à dévorer ses ennuis n'est qu'un souvenir assez effacé de Chérubin. On ne comprend guère comment Beaumarchais joue un rôle au couvent de Saint-Just. Mais c'était la volonté de M. Delavigne, et nous ne le chicanerons pas pour si peu.

Don Quexada, gouverneur de don Juan d'Autriche, joue pendant cinq heures le rôle du précepteur dans l'embarras. De loin en loin, il essaye le pathétique ; mais ces sortes de caprices ne sont pas de longue durée, et le comte Giraud peut réclamer don Quexada comme sa propriété bien authentique. Cervantes aurait bien aussi quelque

droit sur ce personnage qui rappelle Sancho dans plusieurs scènes.

Il y a dans dona Florinde plusieurs singularités inexplicables. Elle est juive, et jure par Jésus. Est-elle convertie? mais elle n'en dit rien. Elle fréquente les églises catholiques : quel docteur de la synagogue lui a permis une pareille équipée? Elle connaît le roi, et, au second acte, au lieu d'avertir don Juan du danger auquel il s'expose, au lieu de partir avec lui, pour se dérober à la colère de Philippe II, elle laisse la partie s'engager; elle attend, pour démasquer le comte de Santa-Fiore, que le rival de don Juan porte la main sur elle, et tente violemment de contenter son brutal amour. Il faut qu'elle soit bien troublée pour commettre une pareille faute. Elle dit à Philippe II, pour l'arrêter : Je suis juive, et elle revient du tribunal de l'inquisition. De qui est donc venu l'ordre de comparaître? comment le roi l'ignore-t-il? Et s'il le sait, comment ne craint-il pas de se déshonorer par le contact d'une race maudite? Nous marchons de ténèbres en ténèbres; où est l'Œdipe qui résoudra cette énigme?

Vous connaissez maintenant les personnages de cette comédie historique; voulez-vous que je vous dise l'action? Au premier acte, don Juan, don Quexada et Philippe II; au second, dona Florinde, don Juan et Philippe II; au troisième, don Juan et Charles-Quint; au quatrième, comme au second,

Philippe II, don Juan et dona Florinde ; enfin au dénoûment, Charles-Quint, qui réconcilie ses deux fils, et dona Florinde, qui promet de ne jamais revoir son amant, sans qu'on sache le secret de sa résignation.

Où est la vocation qui sert de sous-titre à cette comédie? Est-ce la vocation de dona Florinde pour le catholicisme, ou celle de don Juan pour la gloire militaire? Décide qui pourra.

Le second et le quatrième actes ne tiennent pas très-étroitement aux trois autres, et sont par eux-mêmes une pièce dans la pièce. Mais je me résignerais volontiers à cette superfétation poétique, si j'avais pu deviner le caractère comique de l'ouvrage. Une fille qu'un roi essaye de violer ne me semble pas prêter à la comédie. Un jeune homme qui joue sa tête pour défendre sa maîtresse, n'est pas non plus un sujet très-plaisant. Un roi qui appelle au secours de sa rage amoureuse le tribunal de l'inquisition, et qui d'un trait de plume peut condamner au bûcher son rival et celle qu'il n'a pu vaincre, me paraît plus terrible que ridicule. N'êtes-vous pas de mon avis? Je ne prétends pas que la biographie de don Juan n'offre aucun sujet de comédie ; mais je déclare en mon âme et conscience que la comédie de M. Delavigne n'est rien moins que gaie.

Ce qui m'a frappé surtout dans cette parodie de l'Espagne au XVIe siècle, c'est la couleur voltai-

rienne de Charles-Quint et de don Juan. L'empereur et son fils traitent les questions religieuses comme Zadig ou Pangloss. On dirait que la diète de Worms a déjà trois siècles sur les épaules; ils ne s'inquiètent ni du saint-siége, ni de Luther; le protestantisme armé de l'Allemagne ne trouble pas un instant leur pensée. M. Delavigne faisant parler Charles-Quint comme l'ami de madame Duchâtelet, ressemble fort à ces courtisans ignorants qui ne voient dans l'histoire de France, depuis quatorze siècles, qu'une succession de rois pareils en tout à Louis XIV. Des deux côtés, c'est le même aveuglement; l'étiquette royale de Versailles, au début de la conquête franque, n'est pas plus ridicule que le sourire sceptique de Voltaire dans le couvent de Saint-Just.

La prose de cette comédie, historique au dire de l'affiche, est d'un tissu tout à fait nouveau. Ce n'est ni la phrase claire et rapide du XVIIIe siècle, ni la phrase sévère et logique du XVIIe, ni la phrase ample et flottante du XVIe, ni même la phrase ambitieuse, et tour à tour philosophique ou poétique, du siècle présent; non, c'est un perpétuel cliquetis d'antithèses puériles, c'est tour à tour la caricature de Beaumarchais ou de quelques dramatistes plus modernes. M. Delavigne a démontré victorieusement qu'il y a autre chose dans la langue que les vers et la prose, et qu'il ne suffit pas de limer les clous d'une rime pour ouvrir les charnières d'une

période. En désertant l'alexandrin, il n'a pas mis le pied sur le seuil d'une nouvelle patrie ; il a perdu son armure, et n'a pas trouvé un manteau à sa taille.

Bien qu'à mes yeux la réalité la plus complète soit encore loin de la poésie ; bien que pour moi Homère domine Hérodote, comme Shakespeare domine Hollinshed, cependant j'ai toujours pensé que l'imagination ne s'élève au-dessus de la mémoire qu'à la condition d'interpréter le souvenir. Or, est-il probable que M. Delavigne n'ait pas feuilleté les biographes de don Juan d'Autriche? Est-il probable qu'il se soit contenté de quelques pages de Robertson ou de Strada? Je répugne à le croire. A la vérité, il a déjà trouvé dans Comines l'étoffe d'une bergerie digne de Racan ; et quelle bergerie! Louis XI à Plessis-lès-Tours. Mais s'il connaît la vie de don Juan, comment s'est-il plu à dénaturer une réalité plus riche que son poëme, que Schiller aurait bien su agrandir et féconder, mais qui, faute d'avoir été labourée par une habile charrue, est plus variée, plus imposante dans son inculte nudité que le roman dialogué de M. Delavigne?

Élevé jusqu'à la puberté dans l'ignorance de son père, don Juan est présenté à Philippe II, dans une partie de chasse, par don Louis Quexada. Charles-Quint, en mourant, avait révélé à l'héritier de sa couronne le secret de ses premières faiblesses, et lui avait recommandé le bonheur de son fils na-

turel. Destiné aux dignités ecclésiastiques, don Juan, en apprenant de la bouche même du roi, devant tous les seigneurs de la cour, qu'il est du sang de Charles-Quint, s'affermit dans son ambition militaire : certes, c'est là un beau début. Nous n'avons pas la fatuité de construire en quelques lignes un édifice dramatique; mais vous allez voir comme les masses se groupent d'elles-mêmes, comme elles s'ordonnent harmonieusement.

A Madrid, don Juan trouve don Carlos amoureux d'Élisabeth de France, compromis par des amitiés séditieuses; lui-même se passionne pour Marie de Mendoza; Philippe II lui ravit sa maîtresse, et renferme dans un couvent l'amante déjà mère. Don Juan souffre patiemment l'injure qui lui est infligée; il appelle la gloire qui lui échappe, et lutte sans colère contre la jalousie du roi.

Don Carlos conspire; don Juan n'hésite pas à le dénoncer. L'oncle et le neveu se défient, et mettent l'épée à la main; don Carlos appelle au secours; il est condamné; son adversaire demande sa grâce, et pleure sa mort avec des larmes sincères.

Délivré de son fils, Philippe II confie à don Juan le châtiment des Maures de Grenade, et plus tard il lui accorde la victoire de Lépante. A ce moment, la jalousie du roi se réveille plus furieuse et plus terrible que jamais : il a pardonné l'amour, pardonné la générosité, il ne pardonne pas la gloire.

Nommé gouverneur des Pays-Bas, don Juan comprime la révolte et assure à son frère la paisible possession d'une de ses plus riches provinces. Mais son heure est venue; le lendemain de la victoire de Gembloux, il meurt empoisonné.

N'y a-t-il pas, dans la vie et dans la mort de ce héros, qui s'éteint à trente-trois ans, une grandeur et une énergie tout à la fois épiques et dramatiques? Le duel de ces deux frères qui se combattent dans toutes leurs passions, n'est-il pas taillé pour le théâtre? Cette lutte acharnée de la ruse contre l'héroïsme; cette couronne oisive et cette épée qui ne se repose jamais, ne vous semblent-elles pas satisfaire à toutes les exigences de la terreur et de la curiosité? Cette tragédie qui débute par une partie de chasse, qui continue par un amour imprévoyant, qui se noue par la mort d'un fils incestueux, qui se resserre par la gloire envahissante du héros, et qui se dénoue enfin par la vengeance d'un rival impuissant à soutenir une lutte glorieuse, cette tragédie vous paraît-elle mesquine? Je ne dis pas que cette tragédie soit toute faite; car si la réalité n'est pas l'histoire, pourquoi l'histoire serait-elle la poésie? Si Rome impériale se rétrécit ou s'élargit sous la plume de Suétone ou de Tacite, pourquoi Brantôme et Strada ne subiraient-ils pas la même destinée entre les mains d'un rimeur ou d'un poëte? Non, la tragédie n'est pas faite; mais vienne un poëte, et elle se

fera. Si l'on me demande où est l'unité de ce programme gigantesque, je répondrai que toutes les parties de ce colosse sont réunies ensemble par un lien indissoluble, par la jalousie ombrageuse de Philippe II. Quand il obéit aux dernières volontés de son père, il est jaloux, il caresse don Juan pour le gouverner; il l'attire à sa cour pour l'éblouir et l'habituer à l'obéissance. Quand il lui enlève Marie de Mendoza, c'est qu'il craint la postérité de son frère; il est encore jaloux. Quand, après la mort de don Carlos, il confie ses armées à don Juan, c'est pour l'éloigner du trône; il lui dit d'aller jouer sa vie pour la gloire, mais il espère que don Juan ne reviendra pas. Quand il l'envoie en Flandre, il prie Dieu pour que cette bourgeoisie furieuse le débarrasse d'un général trop célèbre; et quand il accomplit le dessein de toute sa vie, le lendemain d'une victoire gagnée pour lui, ne couronne-t-il pas dignement cette tragédie à laquelle il travaillait depuis si longtemps?

Si des cimes de l'histoire nous redescendons dans la plaine monotone que M. Delavigne appelle sa comédie historique, ne sommes-nous pas émus de pitié pour cet ouvrier patient qui prend un bloc de marbre et qui, au lieu de l'équarrir hardiment, d'y tailler une statue, le polit et l'use à sa manière, le creuse, le divise, l'éparpille en ruines et n'arrive pas même à construire un pan de mur?

1838.

XII.

PONSARD.

AGNÈS DE MÉRANIE.

Je voudrais pouvoir parler de la nouvelle tragédie de M. Ponsard avec indulgence, avec éloge; malheureusement deux motifs impérieux me prescrivent la sévérité. L'enthousiasme excité par *Lucrèce*, il y a trois ans, a placé si haut l'auteur d'*Agnès de Méranie*, que le public, justement exigeant, attendait beaucoup de l'œuvre nouvelle; et M. Ponsard, en n'acceptant pas tous les éléments de la donnée qu'il avait choisie, en laissant dans l'ombre la meilleure partie, la partie la plus féconde de son sujet, semble inviter lui-même la critique à le juger avec une indépendance inexorable. Puisqu'il a cru, en effet, pouvoir négliger les éléments les plus fertiles de la donnée tragique fournie par l'histoire, c'est qu'il trouvait, ou pensait trouver en lui-même une force, une énergie, une souplesse, une habileté suffisantes pour dissimuler l'indigence du cadre dans lequel il lui plaisait de circonscrire le dévelop-

pement de sa tragédie. Or, il faut bien le dire, M. Ponsard s'est étrangement trompé. Non-seulement il a méconnu la véritable nature du sujet qu'il avait choisi, non-seulement il a mutilé l'histoire; mais encore, étant donné le cadre qu'il s'était tracé, on peut dire, sans injustice, qu'il n'a pas su le remplir. Pour démontrer ce que j'avance, pour prouver jusqu'à quel point M. Ponsard s'est fourvoyé, pour entourer d'une lumineuse évidence cette double proposition, il me suffira de rappeler sommairement les faits consignés dans l'histoire et d'analyser la fable conçue par l'auteur.

Toutefois, avant d'aborder cette double tâche, je crois devoir dire avec franchise ce que je pense de l'œuvre nouvelle comparée à sa sœur aînée, à *Lucrèce*. On s'est beaucoup trop pressé, il y a trois ans, de crier au Corneille et d'applaudir comme une œuvre de génie la première création dramatique de M. Ponsard. Tous ceux qui sont assez lettrés pour vivre familièrement dans le commerce des historiens latins, tous ceux qui peuvent lire Tite-Live sans le secours plus ou moins perfide des traducteurs, savent à quoi s'en tenir sur la valeur de cette admiration. Ils n'ignorent pas que les quatre derniers chapitres du premier livre de Tite-Live sont plus vivants, plus animés, plus dramatiques, dans l'acception la plus élevée du mot, que la tragédie de M. Ponsard. Ils n'ignorent pas que le poëte salué, il y a trois ans, comme le régénérateur de la

scène française, est demeuré bien loin de l'historien romain; que Tite-Live, malgré sa passion bien connue pour l'amplification, a trouvé pour raconter la mort de Lucrèce des accents pathétiques, émouvants, une rapidité, une simplicité de parole que le poëte n'a pas réussi à faire passer dans ses vers. Parlerai-je de la couleur antique dont les admirateurs de M. Ponsard ont fait tant de bruit? Sans avoir pâli sur les légendes romaines, sans avoir pris parti pour Niebuhr contre Tite-Live, ou pour Tite-Live contre Niebuhr, il est permis d'affirmer que l'unité de couleur manque généralement dans la première tragédie de M. Ponsard. Il arrive trop souvent au poëte de confondre la Rome des Tarquins avec la Rome républicaine ou impériale. Cette erreur, quoique certaine, a passé presque inaperçue; faut-il nous en étonner? Aujourd'hui l'étude des langues modernes jouit dans le monde d'une popularité souveraine. L'étude de l'antiquité est trop négligée pour qu'il soit permis d'attendre de la foule un jugement clairvoyant dans ces questions délicates. Reste l'opinion des hommes compétents, qui ne pouvaient hésiter à se prononcer. L'imitation ingénieuse d'André Chénier, de Shakespeare et de Tite-Live n'a pu faire illusion qu'aux yeux mal exercés. Quant aux hommes familiarisés depuis longtemps avec l'antiquité aussi bien qu'avec la littérature moderne, ils n'ont pu être abusés un seul instant. Tout en reconnaissant dans M. Ponsard

un habile écrivain, ils n'ont pas consenti à le placer au premier rang. Il y a trois ans, la critique devait protester contre l'engouement de la foule; aujourd'hui elle doit protester contre la réaction qui veut mettre en lambeaux et fouler aux pieds le nom de M. Ponsard. L'auteur de *Lucrèce,* nous le reconnaissons, ne méritait pas tous les éloges qu'il a recueillis; mais l'auteur d'*Agnès de Méranie* ne mérite pas non plus tous les reproches qui lui sont adressés. Si la renommée qu'on lui a faite ne reposait pas sur de solides fondements, la sévérité avec laquelle on le juge maintenant ne saurait non plus s'appeler justice. Quels que soient les défauts de son œuvre nouvelle, et ils sont nombreux, je suis pourtant forcé de protester contre la réaction qui se produit sous nos yeux. J'ai retrouvé dans *Agnès de Méranie* tout le talent qui distingue *Lucrèce,* la même élégance, la même simplicité, la même sobriété d'expression; si ces qualités n'éclatent pas dans toutes les scènes d'*Agnès de Méranie*, on en pourrait dire autant de *Lucrèce.* Reste à savoir si ces qualités qui ont suffi au succès d'une tragédie romaine pouvaient suffire au succès d'une fable dramatique prise dans l'histoire de la France au moyen âge. Or, je ne le pense pas. Le sujet de *Lucrèce* était gravé dans toutes les mémoires. Avant le lever du rideau, chacun savait à quoi s'en tenir sur l'exposition, le nœud et le dénoûment de la fable tragique. La foule attentive, n'ayant pas à se

préoccuper de la marche de l'action, puisqu'elle la prévoyait, se laissait aller au plaisir d'entendre des vers généralement bien faits. Tout entière à la joie de voir un drame domestique simplement exposé, simplement noué, dénoué simplement, elle ne s'arrêtait pas à compter les imitations ; elle n'apercevait pas ou pardonnait sans peine les incorrections qui déparent plusieurs scènes de *Lucrèce*. Elle n'avait pas d'ailleurs l'oreille assez exercée pour relever toutes ces fautes. Elle n'était pas assez familiarisée avec l'analyse du langage pour signaler les barbarismes d'acception qui font tache dans plus d'un alexandrin. Quand il arrivait au poëte de détourner un mot de son sens naturel, de sa signification légitime, elle n'en souffrait pas et ne pouvait songer à le gourmander. En choisissant dans l'histoire de la France au moyen âge le sujet de sa nouvelle tragédie, M. Ponsard se plaçait dans une condition beaucoup plus difficile. Quoiqu'il s'adressât au même public, quoiqu'il dût compter sur la même indulgence dans toutes les questions qui touchent à la pureté du langage, il avait cependant à satisfaire d'autres exigences. Le sujet d'*Agnès de Méranie* était nouveau pour la plus grande partie des spectateurs, et, par cela même qu'il était nouveau, l'attention publique voulait être excitée par l'originalité des caractères, par la rapidité de l'action, par la variété des incidents, par la vivacité du dialogue. Je sais bien que toutes ces qualités, envi-

sagées d'une façon générale, ne sont pas moins nécessaires dans une tragédie romaine que dans une tragédie empruntée à l'histoire du moyen âge; mais l'expérience a montré que la foule, toutes les fois qu'il s'agit d'un sujet consacré par une longue tradition, s'attache plus à la forme qu'au fond, et fait bon marché du mouvement et de la vie, pourvu que les vers soient harmonieux, pourvu que la période ait du nombre, que les images soient habilement assorties. Quelques grandes pensées exprimées en beau langage, quelques sentiments généreux présentés avec clarté suffisent à défrayer, dans ces conditions, le triomphe d'une soirée. Si plus tard la réflexion vient démontrer que les personnages de cette tragédie sont jetés dans un moule connu depuis longtemps, que l'action est languissante, la foule persiste pourtant dans son premier enthousiasme, et ne consent pas à renier son admiration. Or, c'est là précisément ce qui est arrivé à la tragédie de *Lucrèce*.

A Dieu ne plaise que je confonde les devoirs du poëte et les devoirs de l'historien. Chacun d'eux a sa mission spéciale, son but particulier; les lois qui régissent l'histoire et la poésie sont profondément distinctes et séparées par un intervalle immense. L'histoire n'est pour le poëte qu'un point de départ. La connaissance la plus complète de la réalité ne saurait suffire à la construction d'un poëme. Il n'y a pas de poëme lyrique, épique ou

dramatique, sans l'intervention toute-puissante d'une faculté qui n'a pas de rôle à jouer dans l'histoire et qui s'appelle imagination. Si donc je crois devoir rappeler les principaux épisodes dont se compose la vie d'Agnès de Méranie, ce n'est pas pour superposer la tragédie à l'histoire. Je ne crois pas qu'il soit possible d'identifier l'histoire et la poésie sans blesser les notions les plus simples du bon sens. Toutefois, s'il appartient au poëte d'interpréter librement la réalité fournie par l'histoire, afin de l'agrandir, de l'animer, de la vivifier, de lui rendre le mouvement et la variété qu'elle perd trop souvent entre les mains de l'historien, à moins que l'historien, par un privilége bien rare, ne réunisse l'art à la science comme Augustin Thierry, si le poëte, en un mot, est maître absolu de la réalité, il ne peut gouverner son domaine qu'à la condition de le connaître, il ne peut l'agrandir qu'à la condition d'en avoir mesuré l'étendue, de savoir où commence, où finit son domaine. S'il lui arrive de laisser dans l'ombre plusieurs parties importantes de la réalité, de négliger des éléments qui semblaient appelés à la résurrection, nous avons le droit de le gourmander, et même il nous est permis de croire qu'il n'a pas étudié suffisamment la donnée qu'il voulait traiter. C'est pourquoi, avant d'analyser la tragédie de M. Ponsard, nous feuilletterons rapidement le règne de Philippe-Auguste.

Agnès de Méranie était la troisième femme de

Philippe-Auguste. Le roi, après la mort d'Isabelle de Hainaut, sa première femme, avait épousé Ingeburge, princesse danoise, afin de se ménager des droits sur l'Angleterre et d'inquiéter ainsi Richard Cœur-de-Lion. Une aversion invincible, sur laquelle les historiens ne s'expliquent pas clairement, l'avait poussé à répudier Ingeburge dès le premier jour de son mariage. La princesse danoise s'adressa vainement au pape Célestin III pour obtenir justice. Trois ans après son second mariage, le roi prit une nouvelle épouse et choisit Agnès de Méranie. A la nouvelle de ce troisième mariage, Ingeburge renouvela ses doléances au pape et le supplia de la réintégrer dans ses droits. Célestin, plus qu'octogénaire, n'avait pas assez d'énergie pour contraindre à l'obéissance un roi aussi puissant que Philippe-Auguste; il lui écrivit à plusieurs reprises, mais toujours sans succès. L'avénement d'Innocent III changea subitement la face de la question. Innocent III était plein de zèle et de vigueur; éloquent, hardi, jaloux des droits du saint-siége, animé d'une foi ardente, se croyant appelé à diriger, au nom de l'Évangile, tous les mouvements de la politique européenne, il prit en main la cause d'Ingeburge et enjoignit à Philippe-Auguste de reprendre sa seconde femme. Plus tard, il écrivit à l'évêque de Paris et lui ordonna d'admonester sévèrement son souverain temporel sur le scandale de sa conduite; cette double remontrance étant de-

meurée sans effet, il envoya en France le cardinal Pierre, comme légat *a latere*, avec ordre de signifier au roi qu'il eût à quitter Agnès de Méranie dans le délai fixé par le saint-siége, s'il ne voulait s'exposer à voir son royaume mis en interdit. Philippe reçut le cardinal Pierre avec déférence, mais refusa nettement de renvoyer Agnès. Il écrivit à Innocent III plusieurs lettres, qui nous ont été conservées, pour expliquer le renvoi d'Ingeburge. Outre la parenté alléguée pour justifier la répudiation, le roi se plaint de ne pouvoir accomplir avec elle le devoir conjugal. Innocent n'accepta pas les excuses de Philippe; après d'inutiles pourparlers, il résolut d'envoyer en France un nouveau légat, le cardinal Octavien, et lui donna les instructions les plus sévères. Philippe ayant refusé péremptoirement de se soumettre aux ordres du saint-siége, le royaume fut mis en interdit. Au jour fixé par le légat, les églises furent fermées, les reliques soustraites à l'adoration des fidèles, les saintes images voilées; hors le baptême et l'extrême-onction, tous les sacrements furent refusés par le clergé. Les cimetières mêmes ne s'ouvrirent plus, et les morts ne purent obtenir les prières chrétiennes. Philippe, au lieu de céder devant cette démonstration énergique du saint-siége, exerça de vives représailles contre le clergé qui s'était soumis aux ordres d'Innocent III.

Le pape refusa d'examiner la validité du divorce

tant que le roi n'aurait pas rendu au clergé les biens dont il l'avait dépouillé, et renvoyé Agnès hors du royaume. Agnès, menacée dans son amour, car elle aimait le roi avec passion, écrivit à Innocent III une lettre suppliante : elle était mariée depuis cinq ans et avait deux enfants de Philippe. Le pape ne voulut rien entendre. Le peuple, privé des sacrements, se révolta dans plusieurs provinces ; il y eut des émeutes sanglantes. Enfin le roi, abandonné par le clergé, par la noblesse, se vit forcé de subir les conditions du saint-siége. Les prélats, réunis en concile à Soissons, annulèrent, en présence d'Ingeburge, le divorce prononcé par l'archevêque de Reims, et le roi consentit à renvoyer Agnès. Un jour, tandis que les évêques délibéraient, Philippe arriva sans être attendu, prit en croupe Ingeburge et disparut avec elle. A cette nouvelle, l'interdit fut levé, le concile se dispersa, et le roi fut ainsi débarrassé des remontrances du clergé. Agnès mourut de douleur dans un château de Normandie, deux mois après son abandon. Quant à Ingeburge, malgré la manière toute chevaleresque dont le roi l'avait enlevée, elle fut bientôt délaissée une seconde fois. Le pape eut beau écrire à Philippe lettres sur lettres et lui recommander de se préparer à l'accomplissement des devoirs conjugaux par la prière, par les neuvaines, par les cérémonies de l'Église, le roi se déclara ensorcelé et refusa longtemps d'obéir aux ordres du saint-siége.

Ce ne fut que dix ans après la mort d'Agnès qu'Ingeburge fut définitivement rétablie dans ses droits de reine.

Tel est, dans sa réalité nue, l'épisode choisi par M. Ponsard. J'ai négligé à dessein tout ce qui se rapporte à la politique extérieure de Philippe, et en particulier à ses relations avec l'Angleterre. Henri II et Richard Cœur-de-Lion étaient morts. Jean sans Terre était pour le roi de France un rival beaucoup moins redoutable, car il n'avait ni la ruse de Henri, ni le courage de Richard. J'ai omis volontairement toute cette partie du règne de Philippe, parce qu'elle ne se rattache pas d'une façon directe au sujet. Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble qu'il y a dans les éléments que j'ai passés en revue tout ce qui peut servir à la composition d'un drame intéressant et varié. La cour, le clergé, le peuple, sont aux prises. Autour de Philippe, d'Agnès et d'Ingeburge, viennent se grouper naturellement le légat, les évêques, les barons, les communes naissantes. Il y a dans cette lutte de l'autorité royale contre le clergé, la noblesse et la volonté populaire, dans le combat de la politique et de la passion, tout ce qu'il faut pour intéresser, pour émouvoir le spectateur. Voyons comment M. Ponsard a interprété l'histoire.

L'auteur d'*Agnès de Méranie* n'a pas accepté la donnée historique dans toute sa franchise. Parmi les éléments que nous avons indiqués, il a fait un

triage tellement sévère, tellement dédaigneux, que, d'élimination en élimination, il est arrivé tout simplement à garder le roi en supprimant le royaume. Et qu'on ne prenne pas cette déclaration pour un jeu de mots, pour une fantaisie de langage; qu'on ne croie pas que nous opposons le roi au royaume avec le seul désir de faire à M. Ponsard une chicane puérile et sans fondement : l'analyse de sa tragédie, acte par acte et scène par scène, démontre surabondamment ce que j'avance. Où est le clergé de France dans *Agnès de Méranie?* A quelle heure, en quelle occasion paraît-il sur le théâtre? Il n'est pas question de lui un seul instant. A ne consulter que la tragédie de M. Ponsard, on dirait que le clergé de France est resté neutre entre Ingeburge et Agnès de Méranie, entre Innocent III et Philippe-Auguste. Pourtant nous savons qu'il n'en est rien et que le clergé de France a joué dans cette affaire un rôle important, un rôle actif et dont le poëte devait tenir compte. A quelle heure, en quelle occasion paraît la noblesse de France? Elle est représentée par un personnage unique, par Guillaume des Barres; mais Guillaume des Barres n'est à proprement parler que le confident de Philippe-Auguste : il n'agit pas, il n'a pas de rôle vraiment personnel, il n'exprime pas les sentiments de la noblesse française. A quelle heure, en quelle occasion est-il question des communes de France? Il n'est pas dit un mot dans *Agnès de Méranie* de cette puissance

formidable qui, profitant habilement des querelles de l'aristocratie et de la royauté, grandissait dans l'ombre et préparait lentement ses futurs triomphes. Ainsi d'un trait de plume M. Ponsard a biffé le clergé, la noblesse et les communes. Qu'a-t-il fait d'Ingeburge, de la reine répudiée? Il est parlé d'elle pendant toute la pièce; mais elle ne paraît pas une seule fois. Je sais qu'un tel personnage était difficile à mettre en scène; je sais qu'il était difficile d'intéresser le spectateur aux douleurs d'une reine répudiée qui semble condamnée à subir la marche des événements sans pouvoir la ralentir ou la hâter. Pourtant nous savons par des témoignages irrécusables qu'Ingeburge n'est pas demeurée inactive dans la lutte engagée entre la couronne de France et le saint siége. Je crois donc que le poëte ne pouvait légitimement se dispenser de mettre en scène Ingeburge. Quant aux relations qu'il devait établir entre Philippe-Auguste, Agnès et Ingeburge, c'est une question que l'histoire n'a pas résolue. A cet égard, le poëte avait pleine liberté et ne relevait que de sa fantaisie. Il y avait là, j'en conviens, une difficulté grave; toutefois il fallait la vaincre et non pas l'éluder.

M. Ponsard a voulu composer sa tragédie avec quatre personnages : Philippe-Auguste, Agnès de Méranie, Guillaume des Barres et le légat du pape; car je ne puis accepter comme personnages un certain comte Robert, ami de Guillaume, et Margue-

rite, confidente d'Agnès. Réduite à ces éléments, la tragédie était fatalement condamnée à vivre d'une vie factice, à multiplier les tirades, à épuiser toutes les ressources, toutes les ruses de la rhétorique, à prodiguer les dissertations sur tous les ordres d'idées et de sentiments. Elle s'interdisait de gaieté de cœur le mouvement, la variété, l'animation ; elle renonçait volontairement à toute la partie épique du sujet. Le poëte, en éliminant successivement le clergé, la noblesse et les communes, faisait d'un drame national un drame de cour. Et en effet, toute la tragédie d'*Agnès de Méranie* se noue et se dénoue comme si la France n'était qu'un domaine royal incapable de résister aux volontés de Philippe-Auguste. Il y a, je le sais, quelques vers consacrés à la peinture des émotions populaires ; mais ces vers sont si peu nombreux qu'ils passent inaperçus. Quant au légat, qui doit représenter la puissance pontificale et qui parle au nom d'Innocent III, c'est-à-dire au nom d'une volonté énergique et persévérante, il accomplit assez maladroitement sa mission, car il débute par la menace.

Nous assistons d'abord aux amours de Philippe-Auguste et d'Agnès. Le roi est tout entier à sa passion et semble avoir oublié les avertissements de Célestin III, dont il ne dit pas un mot. Agnès, dans la générosité de son cœur, se souvient d'Ingeburge, et prie le roi d'être bon pour elle, de la traiter avec douceur. Arrive le légat, que rien ne

semblait annoncer, dont la parole austère et menaçante réduit au silence la passion presque pastorale de Philippe pour Agnès. Cette première entrevue du légat et du roi devait produire un effet imposant. Malheureusement le légat reparaît si souvent dans la suite de la pièce, que l'attention, engourdie par la monotonie des menaces qu'il prononce, finit par l'abandonner entièrement, et qu'il passe à l'état de comparse, quoiqu'il ait, dans la pensée du poëte, un des rôles les plus importants de la tragédie. Au second acte, l'interdit est prononcé. Le légat, irrité de la résistance du roi, a fidèlement exécuté les ordres d'Innocent III. Les églises se ferment, les saintes images sont voilées, le deuil est partout, mais le spectateur ne voit rien. L'auditoire écoute sans émotion, sans effroi, le récit de toutes les scènes auxquelles il devrait assister. La partie vraiment intéressante de la tragédie, la partie vivante, animée, pathétique, n'est pas représentée sur le théâtre. Guillaume des Barres, tour à tour confident de Philippe et d'Agnès, conseille à la nouvelle reine de s'enfuir pour conjurer les fléaux qui menacent la France. Du clergé, de la noblesse, des communes, pas un mot. Agnès se rend aux conseils de Guillaume, et s'enfuit avec le désir et l'espérance d'être arrêtée dans sa fuite. Son espérance est exaucée ; elle ne peut quitter le royaume, elle est ramenée entre les bras du roi. Philippe accuse Agnès de ne plus l'aimer,

Agnès se justifie, et les deux amants se réconcilient, comme il était facile de le prévoir. Nous sommes arrivés à la fin du quatrième acte, et rien encore n'a permis au spectateur de deviner la véritable signification, le caractère réel de l'action dont il entend parler, mais qui ne s'accomplit pas sous ses yeux. Enfin la reine, effrayée de l'interdit jeté sur le royaume et des malédictions populaires qui la poursuivent chaque jour, se décide à sauver le roi et son peuple au prix de sa vie. Après avoir prononcé contre Rome des imprécations qui rappellent trop les imprécations de Camille, après avoir vainement essayé de fléchir la volonté du légat, elle s'empoisonne, et délivre ainsi le roi et le royaume de la colère d'Innocent III.

C'est à ces éléments que se réduit la tragédie de M. Ponsard. Je parlerai tout à l'heure des idées qu'il a développées sans tenir compte du siècle où vivaient ses personnages, du talent qu'il a montré dans l'expression de sa pensée sans se croire obligé à l'unité de style. Pour le moment, je dois me borner à signaler toute l'indigence de la fable tragique inventée par le poëte. M. Ponsard n'a pas interprété l'histoire, il l'a méconnue. Qu'est-ce en effet, qu'interpréter l'histoire ? N'est-ce pas assigner aux événements accomplis dans un siècle, dans un lieu déterminé, des causes ignorées jusque-là, mais pourtant revêtues d'un caractère de vraisemblance ? N'est-ce pas compléter, par l'a-

nalyse et la peinture des passions, le récit des historiens ? Or, M. Ponsard a-t-il rien fait de pareil ? Il a réduit aux proportions d'une tragédie de cour un des sujets les plus intéressants que présente l'histoire de la France au moyen âge. A proprement parler, il n'y a, dans *Agnès de Méranie*, qu'une seule situation : Agnès partira-t-elle, ou ne partira-t-elle pas ? Cette situation unique ne saurait suffire à défrayer les cinq actes d'une tragédie ; aussi ne sommes-nous point surpris que M. Ponsard, malgré l'incontestable talent qu'il a montré dans cette œuvre, n'ait pas réussi à éviter la monotonie. L'obstination de Philippe, l'amour élégiaque d'Agnès, la colère du légat, ne peuvent intéresser l'auditoire pendant trois heures. Le poëte a beau faire, les artifices les plus ingénieux du langage déguisent mal l'immobilité à laquelle sont condamnés ces trois personnages ; l'action d'*Agnès de Méranie* tourne autour d'elle-même au lieu d'avancer.

Il y a dans cette tragédie un sentiment habilement exprimé, pour lequel M. Ponsard a su trouver des accents vraiment pénétrants : toutes les fois qu'il s'agit de célébrer le bonheur de la vie de famille, le poëte paraît à l'aise, et sa parole s'épanche en flots abondants. Le dirai-je? l'expression de ce sentiment forme à mon avis, la meilleure, la plus solide partie de cette composition. Je ne sais ce qu'en pense aujourd'hui le public ; mais, le

premier jour, il a semblé méconnaître complétement la valeur des passages consacrés à la peinture des affections domestiques. Il applaudissait de préférence les tirades politiques placées par l'auteur dans la bouche de Philippe-Auguste ; or ces tirades, écrites d'ailleurs avec talent, n'appartiennent pas au même temps que les personnages. Ce qui devait être applaudi, ce qui est vrai, ce qui est dit avec vivacité, ce qui s'adresse au cœur, a passé presque inaperçu. Ce qui est en contradiction manifeste avec le siècle où vivait Philippe-Auguste a trouvé dans l'auditoire une faveur exagérée. Madame Dorval, j'en conviens, à souvent manqué d'élégance et de noblesse, elle semblait oublier le diadème placé sur son front ; mais elle a rendu avec bonheur l'amour conjugal, l'amour maternel, et pourtant l'auditoire s'est montré pour elle avare d'applaudissements. L'enthousiasme s'est porté avec un aveuglement obstiné sur les parties les plus fausses, les moins acceptables de la tragédie. Toutes les tirades où Philippe parle avec emphase de l'unité politique et législative de la France, du droit romain et de l'université, de la séparation des pouvoirs spirituel et temporel, ont été accueillies avec une joie, un ravissement que le bon sens ne saurait amnistier. On trouve dans l'histoire le germe des idées que M. Ponsard a prêtées à Philippe-Auguste : il est certain que le rival de Richard a défendu vigoureusement contre

le saint-siége les droits de la royauté, il est certain qu'il a combattu le système féodal avec énergie, qu'il s'est montré généreux envers les écoles ; mais la forme sous laquelle M. Ponsard a présenté ces idées semble empruntée à l'*Essai sur les Mœurs*. Six siècles plus tard, ces tirades eussent été à leur place ; prononcées par Philippe-Auguste, elles ne peuvent qu'amener le sourire sur les lèvres. L'amant d'Agnès, tel que nous le montre M. Ponsard, est un disciple de Voltaire. Le public, en applaudissant avec frénésie tous les morceaux où le poëte célèbre l'unité politique de la France, semblait ignorer que l'autorité royale au temps de Philippe-Auguste, n'embrassait guère plus de cinq départements de la France d'aujourd'hui. Quant à la séparation des pouvoirs spirituel et temporel, bien que Philippe, dans un accès de colère contre Innocent III, ait parlé de se faire mécréant, il y a loin, on en conviendra, de cette boutade passagère aux dissertations *ex professo* que M. Ponsard a placées dans la bouche du roi. Les encouragements accordés aux écoles par le roi de France n'ont jamais eu non plus le sens que leur prête le poëte. Pour être juste envers M. Ponsard, la critique doit donc déclarer franchement qu'il a été applaudi pour ses fautes, tandis que les parties les plus vraies de sa composition ont été accueillies avec indifférence.

Le côté le plus recommandable de la tragédie

nouvelle est assurément le style. Le poëte manie le vers avec une liberté, une souplesse que j'aurais mauvaise grâce à nier, et pourtant le style d'*Agnès de Méranie* manque d'unité. Il y a, dans la manière de M. Ponsard trois éléments qui ne peuvent s'accorder entre eux : la périphrase, le ton familier, puis un ton intermédiaire que je renonce à baptiser. Par la périphrase, l'auteur d'*Agnès* se rattacherait à l'école impériale : j'emploie à dessein la forme conditionnelle, pour ne pas donner à ma pensée le sens d'une accusation. Par le ton familier, il voudrait se rapprocher de Corneille, et quelquefois, je le reconnais avec plaisir, il a rencontré la grandeur. Quant au ton intermédiaire, je ne sais vraiment de quel nom l'appeler; c'est quelque chose qui n'est ni la périphrase, ni le ton familier, mais qu'il serait difficile de caractériser : c'est un à peu près perpétuel, sans valeur littéraire, sans précision, sans clarté, qui fatigue l'attention sans jamais émouvoir le cœur ou élever la pensée. Par la réunion, ou plutôt par la juxtaposition de ces trois éléments, M. Ponsard s'est fait un style qui n'a certainement pas une véritable originalité, mais qui, par moments, charme l'oreille et peut faire illusion aux esprits inexpérimentés. Trop souvent le ton familier descend jusqu'au ton trivial et fait tache dans la période; l'oreille est alors blessée comme si elle entendait une note fausse. C'est ce qui arrive nécessairement toutes

les fois que le style manque d'unité. Or, telle est la condition dans laquelle se trouve M. Ponsard. Son style, à proprement parler, n'a rien de personnel; il ne relève pas seulement de Corneille par la familiarité, de l'école impériale par la périphrase; il rappelle en plus d'un passage la splendeur enfantine de l'école, qui pendant longtemps s'est donné le nom de nouvelle, et dont la vieillesse date déjà de quelques années. Pour fondre ensemble ces trois manières, il faudrait une main puissante, un art infini; mais à quoi bon dépenser l'art et la puissance dans une tâche aussi ingrate? Le style, pour avoir une véritable valeur, doit relever directement de la pensée; toutes les fois qu'il n'a pas cette origine unique et souveraine, il manque de force et de vie, il interprète incomplétement les sentiments et les idées dont se compose le discours, il ne sait porter ni l'évidence dans l'esprit, ni l'émotion dans le cœur.

Pourtant, malgré toutes les réserves que je viens de faire, et dont le sens, je l'espère du moins, ne peut demeurer obscur pour personne, je suis loin de considérer *Agnès de Méranie* comme une œuvre sans importance. A mes yeux, la tragédie nouvelle ne vaut pas moins que *Lucrèce*. Si les défauts d'*Agnès* ont paru plus nombreux, si l'absence de vie et de mouvement a été relevée avec une sorte d'unanimité, ce n'est pas qu'*Agnès* soit conçue plus faiblement que *Lucrèce*. Les destinées di-

verses de ces deux tragédies tiennent, selon moi, à la diversité profonde des sujets. Le public, indulgent pour *Lucrèce*, s'est montré plein d'exigence pour *Agnès de Méranie*. En écoutant l'épisode raconté par Tite-Live, et versifié par M. Ponsard avec une certaine élégance, il n'a songé qu'à l'harmonie des vers et n'a gourmandé l'auteur ni sur la monotonie de la composition, ni sur l'incorrection du langage. En écoutant la tragédie nouvelle, empruntée à l'histoire du moyen âge, il semble avoir dépouillé toute son indulgence ; bien qu'il se soit fourvoyé plus d'une fois pendant la représentation, bien qu'il applaudi ce qu'il aurait dû blâmer, bien qu'il ait accueilli avec indifférence ce qu'il aurait dû applaudir, cependant, en exprimant son opinion générale. Je ne dis pas qu'il se soit absolument trompé ; mais je pense qu'il a péché, il y a trois ans, par excès d'indulgence.

Il n'y a, dans l'accueil fait à la tragédie nouvelle, rien qui doive décourager M. Ponsard ; son talent poétique n'est pas remis en question. Si, dans ses deux premiers ouvrages, l'auteur n'a pas montré pour les combinaisons dramatiques une aptitude souveraine, ce n'est pas une raison pour désespérer de son avenir littéraire. Je pense, au contraire, que la représentation d'*Agnès* sera pour le poëte une leçon salutaire et féconde. Averti par la résistance qu'il vient de rencontrer, il sait maintenant qu'il lui reste encore bien des secrets à deviner.

Qu'il persévère et marche avec courage dans la carrière où il est entré si heureusement; l'avenir ne peut manquer de récompenser bientôt ses efforts.

1846.

FIN DU PREMIER VOLUME.

Corbeil, typ. de Crété.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages
I. André Chénier	1
II. L'abbé Prévost	35
III. Benjamin Constant	61
IV. Lamartine	81
V. Victor Hugo	112
VI. Alfred de Vigny	181
VII. Prosper Mérimée	199
VIII. Jules Sandeau	231
IX. Sainte-Beuve	267
X. Eugène Scribe	291
XI. Casimir Delavigne	307
XII. Ponsard	341

FIN DE LA TABLE.

1943

Z Z 1945